لقاء الرواية المصرية المغربية

قراءات

المجلس
الأعلى
للثقافة

المجلس الأعلى للثقافة

لقاء الرواية المصرية المغربية
قـــــراءات



١٩٩٨

الإشراف الفنى والغلاف : محمود القاضى

عقد هذا اللقاء بالدار البيضاء
في الفترة من ٢٦ إلى ٢٨ مايو ١٩٩٦

وشارك فيه كل من الأساتذة النقاد والمبدعين :

من المغرب :

أ . د . محمد برادة
أ . محمد الداهي
أ . د . عبد الفتاح الحجمري
أ . د . عثمان الميلود
أ . نجيب العوفي
أ . د . شعيب حليفي
أ . عبد الرحيم العلام
أ . د . أحمد المديني
أ . د . محمد الدغومي
أ . محمد عز الدين التازي
أ . د . بشير القمري
أ . زهور كرام

من مصر :

أ . فتحي غانم
أ . د . صلاح فضل
أ . د . فاطمة موسى
أ . سيزا قاسم
أ . إدوار الخراط
أ . بهاء طاهر
أ . إبراهيم أصلان
أ . أبو المعاطي أبو النجا
أ . إبراهيم عبد المجيد
أ . مصطفي نبيل
أ . محمود الورداني
أ . د . حسين حمودة
أ . سلوى بكر
أ . منتصر القفاش

الدراسات المغربية

الروايــة المصــرية المغـربيــة

قراءة المتعة ، قراءة المنهج

محمــد بــرادة

قبل كل الاعـتـبـارات النقدية والثـقـافـيـة ، يمكن القـول بأن هذا اللقـاء يسـتـجـيب لأواصر وحـقـوق الصـداقـة بين الكُتّاب في مـصـر والمغـرب ، منذ التّـشكّلات الأولى للنص الأدبي والمغـربي الحـديث ، كـانت بصـمـات وظلال روّاد الأدب المصري حاضرة في إنتاج روّادنا (خاصة عند عبد المجيد بنجلون وعـبـد الكريم بنى ثابت وعـبـد الكريم غـلاب) وحـاضـرة في مـخـيلة القـراء المداومين لمطالعـة مـجلات " الرسالة " و " الثقافة " و " الهلال " المسـتأنسين بأضواء حاملى مشـاعل التنوير وبإشعـاعات ناسجى الكلمات المبدعـة لعوالم تُحرّر الذاتية والمخيلة والوجدان ..

وتحت مظلّة الصداقـة ، يأتي هذا اللّقـاء عـفـوياً ، بعـيداً عن " التـخـطيط العلمي " المحكم . آثرنا أن تكون نقطة البـدء هي القراءة المتبـادلة لروايات مـصـرية ومـغـربيـة ينجـزها مـبدعـون ونقـاد ، لبعض النصوص التي نُشرت في العقد الأخير ، ونجعلها منطلقاً لحوار يتناول قضايا وأسئلة تشغل المبدع

والناقد والقارىء على السواء ، وتواجه الرواية العربية عموماً فى مغامرتها الجرئية والصعبة ، المتجهة نحو القبض على المنفلت المتسارع فى تحولاته داخل مجتمعاتنا ، ونحو لَمْلَمَة ما يتناسل فى ساحة العلامات واللّغات والأفكار والصراعات .

هو لقاء عفوى إذن ، لكنه لايخلو من طموح . ولعل المظهر الأول لهذا الطموح يتجلى فى محاولة إزالة الحواجز المصطنعة بين المبدع والناقد التى كثيراً ما أدّت إلى خصومات مغلوطة فى أسئلتها وغاياتها . بدلاً من ذلك ، نعتبر المبدع ناقداً من خلال قراءاته وملاحظاته وتفاعلاته مع ما يقرأ ، سواء اتخذ ذلك التفاعل تجلياً داخل النّص الإبداعى أو استقلَّ فى شكل استجوابات ومقالات ورسائل ودراسات .. والناقد ليس مجرَّد شارح أو مُؤَوِّل ، بل هو قبل ذلك كاتب له الحق فيِ أن يبدع من خلال محاورته للنّصوص واستمداده من نتائج العلوم الإنسانية ...

بتعبير آخر ، نطمح إلى أن نجمع بين قراءة " المتعة المتحيِّزة " إذا صحَّ التعبير ، وهيِ قراءة كثيراً ما يُنجزها مبدعون ، وبين قراءة تحليلية تتوخى الموضوعية وتتقيُّد . بمنهجية معينة ، لكن كلتا القراءتيْن تشتركان فيِ تأويل النص المنقود ، لأن التأويل يُخرج القراءة من دائرة التلقّيِ السلبى ويُلحقها بمجال التفاعل الإيجابى مع أسئلة الأدب والثقافة فى سيرورتها العامّة .

هذا اللقاء - الحوار بين كُتاب ينتمون إلى تراث روائيِ حقق تراكماً نوعياً وكمياً لافتاً للنظر وروائيين يسهمون فيِ إرساء دعائم أدبٍ حديثٍ

السّن . هو لقاء يُبدِّد أيضاً ذلك التمييزَ التصنيفيَّ بين أدب المركز وأدب المحيط في الثقافة العربية المعاصرة ، صحيح أن هناك خصوصية تاريخية لكل تجربة أدبية في الأقطار العربية تنعكس على حجم الإنتاج وبلورة الاتجاهات والقيم الجمالية وتقاليد التلقي والنُّقد .. ، إلاَّ أن مثل هذا التمييز بين مركزٍ ومحيط ، قد يوحي بعلائق التبعية والمفاضلة . والواقع أن مجال الكتابة الأدبية لايخضع لمنطق التطور المطّرد نحو الأفضل ولا لمنطق محاكاة اللاحق للسابق . إنه مجال مفتوح على كل الاحتمالات ، يعلو وينخفض ، ومكاسبهُ لاتأتي نتيجة تخطيط بقدر ما تتولّد عن عناد المبدعين ومقاومتهم للواقع القائم ولتبريراته الجوفاء . من هذه الزاوية ، فإن الأهم والأعمق عند الكاتب العربي ، سواء اعتُبر من المركز أو المحيط ، هو مواجهة الأسئلة المشتركة المطروحة على المجتمعات العربية وعلى كُتابها : ما الذي يستطيعه الأدب في مواجهة ثقافة الاستهلاك ووسائطها المغرية بالسهولة والسلبية ؟ كيف يقيم علائق جدّية ومباشرة بالقارىء ؟ لماذا الأدب وما وظيفته في السياق الراهن المطبوع بسيادة الخطابات اللفظوية وتفاقم الشعور بالعجز المطلق ؟ رغم العفوية التي كانت وراء تحضير هذا اللّقاء ، فإننا لانُعفي أنفسنا من استحضار قضايا وأفكارٍ وتصوّرات هي بمثابة خلفية للحوار ، ولانريد أن نتوقف عندها لكثرة ما نوقشتْ حتى تكاد تَدْخُلُ في نطاق المسلّمات :

المسألة الأولى هي ضرورة تخطي الجدال المتصل باستيراد الشكل الروائي من آداب أخرى . إنه شكل له جذور وبُذور وتحققات في كلّ الثقافات ، ومن خلال رحلته الطويلة عرف تنويعات وتحوُّلات بفضل الإبداعات المتباينة ، ومن ثم لا مجال لأن تتملّك ثقافةٌ ما ، وحدها ، شكلاً من أشكال التعبير خاصة عندما يتعلق الأمر بجنس الرواية المفتوح على كل الأجناس ، الممتصّ لكل الخطابات . وبترابطٍ مع هذه النقطة ، لا داعي للاستمرار في الانشغال بأسئلة مغلوطة عن شروط نظرية عربية للرواية ، لأن الخصوصية بهذا المعنى مُمتنعة ، ولأن الأهم هو ما يودعه المبدعون في رواياتهم من تجارب وفضاءات وشخوص تُشيِّد متخيَّلاً غنياً ، حيوياً ، مستفزاً لمخيِّلة القارىء العربي مُحرِّضاً له على التأمل والاستكشاف والانتقاد . وهذا المنطلق هو الذي يُلزِم الروائي العربي بحرّية التجريب لبلورة الشكل والخطاب الملائميْن لتجربته ولمغامرته التعبيرية . إن العلاقة بكتابة الرواية لا يمكن أن تقوم على كتابة جاهزة أو وَصْفَاتٍ تقنية تُحاكي بدون تمثُّل لأبعادها وإمكاناتها . هكذا يكون على الروائي ، خارج اصطناع البراءة أو الاحتماء بالإلهام ، أن يعيش لحسابه الخاص تجربةَ الكتابة واستكشاف الشكل وبلورة الرؤية عبر علائقه مع القراء والنقاد ومع النّصوص الغائبة . ومن هذا المنظور ، أرى أنَّ من المهامّ المنوطة بالنقد ، العملَ على تحرير كثير من الروائيين العرب الذين سجنتهم القراءاتُ الظرفية داخل خانات تصنيفيّة استعارت المصطلحات بدون تمحيص وانْساقت لتأثير السياقات الإيديولوجية فجاءت تقييماتها مُختزِلةً ، مغرقة في التّعميم . إن إعادة القراءة التي

تفرض نفسها اليوم ، يُبررها الاقتناع بأن النَّص لايمكن أن يكون " ترجمة " لإيديولوجيا أو فلسفة قائمة ، ولايمكن أن تَتطابق دلالاتُه مع نوايا كاتبه حتَّى عندما يُنَصِّبُ روائيُ ما ، نفسه معبراً عن طبقة اجتماعية أو مُبشراً بخلاص إيديولوجي ..

إن الروايات التي ستكون موضوعاً للقراءة في هذا اللِّقاء ، هي بمثابة مدخل لاستحضار نصوص أخرى في مصر والمغرب وفي بلدان عربية ثانية ، وهي جميعها أو معظمها ، قد لَفَتَتْ الأنظار بجملةٍ من الخصائص والمكوِّنات والاستيحاءات تُبوئها مكانة متميِّزة وسط الخطابات السَّاعية إلى تفكيك أزمة المجتمعات العربية وفهم أوالياتها وتبدّلاتها المتسارعة واكتناه ما يُحدِّد سلوكياتها وأخلاقياتها العميقة . لقد كُتب الكثير من الدراسات والتحليلات عن تاريخنا ومجتمعاتنا واستُعملت مصطلحات ومفهومات وأنساقَ لتفسير التدهور المتفاقم . لكن مناطق كثيرة من الجسد والوجدان العربييْن ظلت مهمشة ، مُهملة . وهذه الفراغات هي التي تحاول الرواية أن تتسلّل إليها لتُنطق المسكوت عنه وتستجليَ الملتَبِس الكامن في الأعماق وتعيد الكلام للمقموع المسروق الصَّوْت .

والرواية العربية ، في هجمتها الإبداعية المتصاعدة منذ السبعينات ، تُفرز دوائر وطرائق وتناغمات وقرابات في الحساسية وانصهاراً في الرؤية رغم تباعد المسافات والشطآن . وهذا ما يُغرى المتأمّل في هذا الإنتاج الروائي بالبحث عن الرَّحِم المولّدة للخصائص المشتركة في هذه الكتابة الروائية . أعلم أن هذا موضوع يقتضي بحثاً مفصلاً وجهوداً متعدِّدة ،

ولكنني أستسمحكم في الإشارة إلى عناصر ثلاثة أعتبرها ضمن المكوّنات الجوهرية لرحم الكتابة الروائية العربية الآخذة بالتبلور :

1 - استثمار الخطاب الروائي لكل المجالات والتجارب الحياتية بدون مفاضلة أو تفريق . لقد تساقطت الحواجز المصطنعة بين ما هو عاطفي وما هو جنسي ، بين ما هو سياسي وما ينتمي إلى الحلم والاستيهام ، بين المقروء والمسموع والمرئي وما تختزنه الذاكرة وتُعيد خلقه وحكْيَه ملفوفاً في أقمطة التخييل وقنوات السرد . وهذا الاستثمار لكل المجالات يستدعي تجريب جميع الأشكال والطرائق سواء امتدّت سُلالتُها إلى أروقة النصوص التراثية ، أو انتسبتْ إلى التشكيلات الحداثية . كأنما الغايةُ تُبرّر الوسيلة ؛ والغاية في سياقنا الراهن هي استكشاف المجهول القابع داخلنا وحولنا ، واستنطاق المسكوت عنه ، واستمزاج المعارف والمشاعر والتخيُّلات لإتاحة البَوْح والتعبير .

2 - العلاقة مع اللغة : إنها حجر الأساس في تخصيص النص الروائي وتوسيع إمكاناته وتنويع سجلاّته وأصواته . ويبدو أن الروائي العربي هو المحارب بشجاعة على هذه الجبهة ، لأنه لم يقبل بالازدواجية المفروضة ، وبالحدود المرسومة بين عامية وفصحى ، فانطلق لِرَدْم هذه الهوّة ، مازجاً ، ومبتكراً وعاكساً للواقع اللُّغوي الأبعد ما يكون عن الصفاء والأحادية والتجريد إنه من الصعب موافقة الذين يقولون بأن اللغة في النص الأدبي غاية في حدِ ذاتها ؛ هي ، بالأحرى ، متواشجة ومتفاعلة مع رحم التجربة والشعور والفكر ، ومن ثم ضرورة انفتاحها على الكلام بوصفه مستوى

لإعادة صوغ الكلمات وتداولها وتلاقحها . والروائى لايستطيع انتظار ما تُقرره المجامع اللغوية ليعبر عن ظاهرات ومواقف ومخترعات هى جزء أساسى مِنَ اللحظة الاجتماعية المتبدّلة ، وجزء مِنَ التأريخ لها عبر الكلام المتناسل الذى لايحفل كثيراً بسلامة قواعد التعبير وعلى هذا المستوى ، سنجد اجتهادات وتحقُّقات على غاية من الأهمية فى نصوصْ سنناقشها فى هذا اللقاء مثل وكالة عطية لخيرى شلبى ، وذات لصنع الله إبراهيم ، وحريق الأخيلة لإدوار الخراط ، والفريق لعبد الله العروى وعطلة رضوان لعبده جبير ، وصخب البحيرة لمحمد البساطى ونصوص أخرى لايتسع المجال لذكرها .

3 - الرواية والمتخيَّل : تنفلت الرواية - مثل النص الأدبى - من دائرة الصدق والكذب المتداول فى الحياة العادية . إنها لا تريد أن تثبت شيئاً أو تُدلّل على نسق فلسفى ، وإنما تسعى إلى أن تُسلِط ضوءاً غير مألوف على ما يبدو مألوفاً . إنّها ، بتعدّدية خطابها ومكوّناتها ، تبدو - كما قيل - طفيليةً قادرة على أن تضع الخطابات الأخرى موضع تساؤل وخاصةً خطابَ الإيديولوجيا الحريصَ على الاكتمال وتوفير الإجابات ؛ بينما الرواية مُلاحقةٌ دَوْماً للتبدّل والحركية ومحكيات الغرابة المقلقة .. هكذا تكتسى علاقتها باللغة والإيديولوجيا والسياسة طابعاً صراعياً معقداً لايعرف الاستقرار . ولعل رهان الصراع بين الرواية من جهة ، واللغة والإيديولوجيا والسياسة من جهة ثانية ، هو تشكيل المتخيَّل بمعناه الواسع ، أى المتخيلُ الاجتماعى بوَصْفه مجموعة من القيم الضمنية التى توجّه الفرد وتضبط علائقه بالمجتمع وتحدّد مفهومه للحياة . وتفيدنا بعض الدراسات

الأنثربولوجية والفلسفية [1] ، بأن السياسة ، بوصفها المؤسسة الصريحة الشاملة للمجتمع وللقرارات المتّصلة بمستقبله ، تستند أيضاً على مُتخيَّل يحدّد علائق الجماعة بالسلطة وبالدولة وبالمقدّس وبالمعايير الخارجة عن معايير المجتمع .

وبقدر ما يبتعد المتخيَّلُ السائد للسياسة عن المرجعية الخارج - بشرية ، بقدر ما تغدو الديمقراطيةُ شأناً إنسانياً يتجدّد باستمرار ويطور ممارساته اعتماداً على حوار المواطنين واجتهاداتهم .

من هنا ، أعتقد أن تدخُّل الرواية العربية على مستوى تمفصل المتخيَّل السياسى والمتخيَّل الاجتماعى ، يمكن أن يلعب دوراً كبيراً فى تجديد قيم المجتمع . إن كثيراً من الروايات العربية أخذتْ تتخطّى القيود المسبقَة ، المفروضة علينا عبر المتخيَّل السياسى المتداعى ، لتنطلق وراء إعادة صوغ العلائق والقيم والتطلعات من خلال إعلاء حرية الإبداع ورفض الوصاية والتّدجين .

وتلتقى تلك الروايات أيضا مع الفكرة القائلة بأن الروائى ليس قاضياً أخلاقياً ، لأن تدعيم المتخيَّل الاجتماعى الجديد يقتضى إعطاءَ كلّ فرص الحياة والتفتّح أمام شخوص الروايات التى ترفض أن تكون خادمة لحقيقة مسبَقة ، مُتَجمّدة ، فتسعى إلى القطع مع جميع الأسيجة والأحرام الحاجبة للضوء ، بحثاً عن حقيقةٍ لا تتمثل فى التطابق مع ما هو قائم وسائد .

(1) نشير بالخصوص إلي أعمال الفيلسوف كورنليوس كستوريا ديس في كتابيه :
- l' Institution imaginaire de la sosiete seuil , 1975
- La montée de l'insiginifiance , seuil, 1996 .

لاأريد أن أُسْتَبِق النقاش ، خاصة وأننا لم نستمع بعد إلى حصيلة القراءات والتأملات ، لذلك أرجوكم أن تعتبروا هذه الكلمة مجرد دعوة للجدال والحوار حتّى نقترب جميعاً من الأسئلة الخصبة والصعبة التي تطرحها تجربة الرواية في كل من مصر والمغرب .

1996/5/23

محمد برادة

جنـــة بغيـــر كتـــب

قراءة في السيرة الذاتية للعقاد

محمـد الـداهـي

تقـــديم :

ما زال عباس العقاد يشد انتباه مختلف الأجيال نظرا لما امتاز به من فكر ثائر ، ومواقف بطولية خالدة ، وغزارة الإنتاج الأدبي والفكري ، وجرأة نادرة على طرق مختلف المجالات الفكرية ، وعصامية فذة أعطت الدليل على اعتباطية العلاقة بين ما هو تعليمي وثقافي . نعود مرة (1) أخرى إلى أحد انتاجاته أنا (2) لمساءلة موضوعاته وتحليلها والبحث عن الخيط الرفيع الذي يُسَدِّي اللوحات الفكرية ويعد ما بين خيوطها . ينضاف أنا إلى زخم من الإنتاجات السير ذاتية الذهنية على نحو المنقذ من الضلال للغزالي وحي بن يقظان لابن طفيل ، والتعريف لابن خلدون وتربية سلامة موسى لسلامة موسى ، وأوراق العمر للويس عوض ورحلة جبلية رحلة صعبة لفدوى طوقان والذاكرة المؤشومة لعبد الكبير الخطيبي وسبعون لمخائيل نعيمة .. إلخ . وإن تفاوتت في طريقة تشخيص الوقائع واقتناص اللحظات الهاربة وتسخير

تقنيات التجريب ، فهى تعطينا نظرة عن المسار الفكرى والوجدانى لكل كاتب على حدة وعن تربية جيل معين .

اخترنا لهذا المقال عنوانا غريبا ولكنه دال . فهو يلخص المسار الذهنى للعقاد . فالكتب هى سر حياته ووجوده ومقياسه الوحيد فى الوجود . فلو أدخل إلى جنة بغير كتب لفضل أن يهجرها لأنه لايستطيع أن يعيش فى مكان لا يَطّلِعُ فيه . فكل تفاصيل حياته وفلسفته تستمد نسقها من الشراهة إلى المعرفة .

1 - صقل المرآة / الكتابة :

كان العقاد ينوى أن يعنون سيرته الذاتية ب " عنى " ، ويقسمها قسمين : ينكب فى القسم الأول على حياته الشخصية بما فيها من صفاته وخصائصه ونشأته وتربيته الفكرية والبيتية وآماله وأهدافه . ويسلط الأضواء فى القسم الثانى على ما عاشه وعاناه من معارك قلمية . ونظرا لشيخوخته وإصابته بمرض وعيانه ، سيتكلف طاهر الطّناحى بمساعدته على جمع مقالاته المتفرقة عبر أهم المجلات " الهلال " و " المصور " و " الاثنين " و" كل شيء " و " القافلة " ، وَحَفْزِهِ على كتابة مقالات أخرى لتأليف منها كتاب موسوم بعنوان مناسب . لكن الموت الفوات عاجل العقاد دون أن يرى بأم عينية القسم الأول مكتملا ومجموعا فى كتاب ودون أن ينخرط فى القسم الثانى المتعلق " بحياة قلمه " الذى عاش معه منذ بدأ يكتب فى الصحف السياسية والأدبية .

اختار طاهر الطناحي عنوانا دالا " أنـا " بدعوى أنه أصدق عنوان على الفصول المجموعة التى تتناول الجانب الشخصى والنفسى من حياة العقاد . ويرى أنه لو بقى العقاد على قيد الحياة لما رفض هذا العنوان لأنه كان يثق به وكانت تستهويه طريقته فى إحكام عنونة مقالاته وكتبه التى كان ينشرها فى الهلال . وإذا رجعنا إلى الجواب الذى أرسله العقاد إلى طاهر الطناحى فيما يخص إصدار كتاب عن حياته ، نجده يلمع إلى تسمية القسم الأول ب " أنا " ! " ولعلى أبدأ بالجانب الأول الذى هو " أنا " لأنه أقرب إلى الكتابة وبخاصة وأنا فى نهاية الحلقة السادسة من عمرى (3) . ويوكد ذلك فى الفصل الأول الذى وسمه ب " أنا " مبينا فيه أنه سيكتب عن " عباس العقاد الإنسان " كما يعرفه هو وحده ، لا عن " عباس العقاد " كما يعرفه الناس ، ولا عن عباس العقاد كما خلقه الله . يتبنى المشروع الأول ليكشف للقراء بأنه هو الذى يعرف " أناه " جيدا ، وهو الأهل بعكسها فى الكتابة / المرآة لتظهر فى صورتها الساطعة الناصعة على عكس الصورة التى يحملها الناس عنه والتى يستغرب منها أيما استغراب ، ويتبرأ منها لكونها لاتمت بأية صلة إلى ذاته وكينونته ، بل أكثر من ذلك فهى تشكل نقيضه " وأقسم بكل ما يقسم به الرجل الشريف أن عباس العقاد هذا رجل لا أعرفه ، ولا رأيته ، ولا عشت معه لحظة واحدة ، ولا التقيت به فى طريق ... ونقيض ذلك هو الأقرب إلى الصواب ص (24) إن العنوان الخبرى أنا لايكشف عن مضمون المؤلف بقدر ما يكشف عن شكله (سيرة ذاتية) ، إذ يتضمن الميثاق السير ذاتى الذى ينهض على وجود مطابقة ما بين الكاتب والسارد

والشخصية . ويعتضد العنوان بالصورة الفوتغرافية للعقاد التى تم إثباتها علي وجه الغلاف . هل يعنى هذا التقابل تحصيل حاصل : العنوان هو الصورة والصورة هى العنوان أم يعنى أن هذا الطرف لا يكتمل إلا بالطرف الآخر ؟ نميل إلى الاحتمال الثانى ، إذ أن الدليل اللغوى "**أنا**" لا يمكن بأى حال من الأحوال أن ينسخ مرجعه ويشخصه فى تفاصيله ودقائقه . فهو فى أمس الحاجة إلى صورة تكشف عن مرجعيته ، ما يجرح ويصدم فى بورتريه العقاد هو الشيخوخة . فهى بمثابة عينة سيرة ذاتية Autobiographeme تبين أن العقاد انخرط فى المشروع السيرذاتى بعد أن حلب أشطر الدهر ، واكتملت تجاربه وتنوعت روافدها ومشاربها . **فأنا العقاد** تستحث القارىء على اصطحابها فى رحلة طويلة تمتد من الولادة إلى الشيخوخة . وبما أن الأنا تتضمن وجوها وأشكالا متعددة يصعب حصرها ، فالعقاد حسم الموقف منذ البداية مبينا أنه سيتحدث فقط عن عباس العقاد الإنسان كما يراه ويعرفه تمام المعرفة ، وهو شىء مختلف كل الاختلاف عن الشخص الذى يراه ويعرفه الكثيرون ويتحدثون عنه . بمعنى آخر ، سيحكى عن تجاربه الثرّة بصدق وصراحة ليقرب القراء من لباب وكنه ذاته ولينفض ما علق بها من غبار حتى تبدو كمرآة مجلوة ، وليبين أنه هو الأهل دون غيره للتحدث عن ماضية وتاريخه الفردى . فالصدق هنا مُسْتَدْعَى لإضفاء الشرعية على المواد المحكية واستدراج القراء للإبحار فى النص بدون أفكار مسبقة ، واستساغة حقائقه الدامغة دون مماحكة . " لكن أى قارىء يمكن أن ينساق معه بسهولة فى وقت توطدت فيه فلسفة الوعى المغلوط وتضاعفت فيه

أساليب المراوغة والاحتيال والكذب ؟،،(4) فمهما أقسم الكاتب بما أوتى من إيمان وصدق بالصدع بالحقيقة ولا شيء غير الحقيقة ، فهو سيظهر أشياء ويضمر أخري . سيعرض حقائق معيشة لكنه سَيُتَبِّلُهَا بحقائق متخيلة ، وسنعاين في كل الأحوال تطويع الحقيقة للعنن بأشياء وهمية ولإضفاء تلوينات من التعتيم والتعميد على الذات . وهذا ما عبر عنه جون ستروبنسكى Jean starobinski فى هذه القولة " الحقيقة ترانى . هذا يعنى أننى سأحاول أن أجعل من نفسى حقيقة لاترانى لوحدى فقط . سأعرض نفسى حقا لخيبة أمل إذا لم أضف أوهاما على ذاتى . أن تقوم وحدك بتنظيف البيت شيء رائع . لكن لا يوجد هنا أى باعث لإحضار الجمهور . ثم ألا يستحسن أن نحتفظ ببعض الأمور الغامضة عن ذواتنا ما إذا كان الكشف عنها سيزيح اهتمامنا عما يستحق الذكر أكثر منا ؟ يمكن أن أعدل ما قلته على النحو التالى : إنه لحرى أن يظل اللاشعور فى عتمته ما إذا كان سيجعلنا أكثر تعاسة "(5) .

لقد حاول العقاد - بمساعدة الطناحى - تبديد وإزالة ما ران على المرآة من خبث ودرن ، وجعلها صقيلة ترتسم فيها صورة الذات الحقيقية . لكن الموت عاجله وهو يتوهم بأنه هو الوحيد الذى يملك المفتاح الممكن من اختراق الجوانب المُدَجية فى أناه ومن فض العتمات التى تكتنفها ، وبأن المفتاح سيظل مضموما فى يده إلى أن يرث الله الأرض وما عليها . وقبل أن يهتدى القراء إلى السر المصون ما عليهم إلا الانبهار أمام صورة العقاد كما نسجها عن نفسه أو الزراية بها لكونها تقدم صورة كاذبة وخادعة عنه .

إن القارىء اليقظ يعرف مسبقا أن أى عمل فنى إلا وهو مبنى على الخدع . فلذلك ينبغى له أن يبطل مفعولها حتى يشيد من العينات الدلالية صورة عن الذات بدل الانصياع للصورة التى ينوى الكاتب رسمها عن نفسه . لا يجد القارىء - حتى ولو كان ساذجا - أية صعوبة فى تبديد خدع العقاد ، لأنه من جهة - واعتمادا على معارفه الأولية وخلفياته المعرفية - يعرف التمفصلات الكبرى للمسار الذهنى للعقاد ، ومن جهة أخرى يكشف العقاد نفسه عن تعذر التغوُّر والغوص فى الذات ونقلها كما هى فى المرآة المجلوة ، ويُجلّى أن المرآة لاتلتقط ما يتعلق بمعرفة النفس بل ما يتعلق بحدود النفس . والفرق عظيم بينهما فمعرفة النفس أمر صعب ومن صناعة الكهان لأنه لو عرف الإنسان نفسه لعرف كل شىء فى الأرض والسماء وفى الجهر والخفاء . أما معرفة حدود النفس فأمر هين متوقف على الإحاطة بما حولها من الأحياء أو من الأشياء .

2- المرآة ونقيضها :

حتى نتأكد من صدق المرآة/الكتابة أو كذبها ، سنقوم بمقارنة رؤية العقاد لنفسه برؤية عامر العقاد له فى موضوعة المرأة . المرأة تتقارب جناسيا مع المرآة وتتقاطع معها فى كونها هى الأخرى تعكس . لكن لكل واحدة وظيفتها الخاصة . فالمرآة تجمع الأعضاء المبعثرة لإعطائها كلية أى جسد ينتمى إلى ذات ، هذا هو جسدى (6) والمرأة تجمع الأهواء المنفلتة والأحاسيس المشتتة فى بنية متماسكة ، هذه هى نفسيتى . قد يكد الكاتب - على نحو ما فعل العقاد - فى تجميل صورته

وأُمْثَلَتِها Idéalisation لكن لما نغور فى دواخله وأعماقة وإحساساته ينهد قناعه وتنكشف حقيقته القعيرة وبالتالى نتأكد من أن المرآة لم تعكس سوى عجزه الخاص (7) ، وهذا ما يتبين لنا بعد الفراغ من قراءة فصل " فلسفتى فى الحب " ، إذا قدم العقاد مواقف عامة دون أن يضمنها تجاربه الحية ودون أن يشير إلى أية واحدة ممن استهوته وفتنته ، فهو يتملص من الصدع بالحقيقة . وحجته فى ذلك تقديم " خلاصة التجارب كلها فى الحب". وفى فصل " المرأة فى حياة ، العقاد " (8) يبين عامر العقاد مدى توله عباس محمود العقاد بمارى إلياس زيادة ، فلم يكن يختلف عن أصحابه (لطفى السيد وعبد العزيز فهمى وشلبى شميل وأحمد شوقى وخليل مطران وأنطوان الجميل ويعقوب صروف ..) فى مغازلة هذه الأديبة الألمعية فى رسائلة التى كان يبعثها بالبريد . ولما كان يلتقى بها لا يرى منها ما يدل على وصول الخطاب إليها . وأدرج عامر العقاد بعض الرسائل التى كان يوجهها العقاد إليها ، وهى رسائل تتعلق بمواضيع فكرية وثقافية وتكشف عن مدى إعجابه وحبه لها " .. وأعبد " مى " فى تلك الهياكل وأحب إيزيس ... أو أحب إيزيس وأحب مى ... وأقولها اليوم وأنا مستعد لعقوبتها ، ولكنى لم أندم عليها ... إذا سمحت لطيفى أن يقف إلى جانبك هنيهة فى بقعة من تلك البقاع فذلك أسعد لى ألف مرة من أن أراها بعينى والمسهابيدى "(9) . ورغم أن كتاب **أنا** ذو بعد ذهنى ، لا نجد فيه أية إشارة إلى الصالون الثقافى الذى كانت تستقبل فيه مى أعلام الفكر والأدب لمناقشة أهم القضايا . أكثر من ذلك لما أسهب العقاد في حبّه لها فى سارة ،

وسَمَهَا باسم مستعار "هند" . فعلى الرغم من اعتراف العقاد بحبه لمي في أكثر من مناسبة، فهو يعتم هذا الحب ويداريه ويتحفظ فيه كلما استدعى الأمر المكاشفة والعنن بالأسرار المغفية . وإن تحدث عنها باسمها (10)، فهو يوقرها كامرأة مثقفة قوية الحجة موزعة بين العلم والأنوثة . وفي حالة ما تحدث عنها باسم مستعار تأنق في وصفهابالأوصاف الجُميلة واسترسل في البوح بحبه لها وشغفه بها . اخترنا مكايلة صورة المرأة في مرآة العقاد بصورة المرأة في حياة العقاد كما رسمها عامر العقاد حتى نتأكد من انعدام الصدق في أنا ومن إنتاج العقاد لنقيضه ومن تعذُّر تَمَاهِيهِ مع ضعفه . وهذا وجه آخر من وجوه العجز .

3- **إيـــذاء الغـير :**

إن السيرة الذاتية أخطر من الرواية لكونها مرتبطة بصورة الواقع وبنقل أحداث واقعية . ولهذا تكون مصدر إيذاء للشخوص المستحضرة ومثار لجاجة قد تفضى إلى المحاكم . ففى هذه الحال ، كيف يمكن للكاتب أن يدفع التهمة وهى مكتوبة ومثبتة فى آلاف النسخ ؟ وبالمقابل تعتبر الرواية أكثر سعة ورحابة من السير ذاتية لكونها مرتعا خصبا غير مسيج ومجالا لتشخيص الاستيهامات والحقائق التى وإن مست عن كثب شخصا ما ، فهى لا تثير أية شائبة بدعوى أنها ضرب من ضروب الخيال . "فأن يحكى الإنسان عن حياتة الخاصة أو العائلية أو الغرامية باسمه الشُخصى ، معناه أن ينال حتما من الحياة الخاصة للأقارب ، إنه نوع من استعمال العنف ومن الشطط فى السلطة التى يخولها النشر والكتابة (11) . تستدعى كتابة

السيرة الذاتية وقراءتها الحذر والفطنة . فالكاتب يتجنب كل ما يمكن أن يمس كبرياءه ويثير حساسية الآخرين ، والقارىء يترصد الفلتات التى تكشف عن عورة الكاتب وتلطخ عرضه . يمكن لهذا الاحترام أو هذا الخجل الذى بلغ أقصاه أن يفضى إلى إتْمَام الكلام السيرذاتي وشله (12) . ينطبق هذا الكلام تمام الانطباق على أنا ، بحيث نلاحظ أن العقاد / الناظم الذاتي يحترس كثيرا من ثلب وإيذاء الغير . فهو عندما يستحضر أستاذا محدود المعرفة في دروسه ومؤمنا بالخرافات وشفاعات الأولياء أو إنسانا أشبعه وأثخنه بأقذع الشتائم أو معلما انطلت عليه شيطنة التلاميذ ، يتجنب ذكر أسمائهم ويتقصد تنكيرهم والتحدث عنهم بصفة المجهول . فاستحضار مجهول - وإن كانت القرائن تدل على شخص معلوم - وإلصاق أشنع المقذعات به أهون من ذكر اسمه . يعتبر الاسم هنا بمثابة حرمة وعرض ونَسَب . فأى تهمة تلحقة وأى تشويه أو تحريف يعتريه ، يمكن أن يؤديا إلى اللجوء إلى العدالة للبتّ فيهما . ولكن لايعتبر المشكل ، فى عمقه ، قانونيا بل أخلاقيا " فإذا تمكن القانون من معاقبة من ينال من الحياة الخاصة ويستقذفها ، فهو يصعب عليه طمس الأسرار المذاعة " (13) . من ثم يتبين أن السيرة الذاتية تنهض بمسؤولية جسيمة ومدبرة وهى شفى على ممارسة العنف والبوح بالأسرار المصونة وأن صاحبها متيقين من وجوده على شفا جرف هار ، فما عليه إلا أن يسير بتُؤَدة وأناة حتى لايجنى على ذاته وعلى الآخرين .

4 - **جاذبية الفضاء :**

إن فضاء أسوان فى أنا شبيه بالمغناطيس فى قوة جاذبيته . يفتن بالالتصاق به نظراً لروعته وجماله . أغرى العقاد بالمكوث والاستقرار به ، لأن كل ما يحتاجه من علم ولهو وقداسة وعراقة ورونق موجود فيها . ولا حاجة له إلى السفر للاستزادة من العلم والتبحر فى المعرفة على نحو ما نجده فى أغلب السير الذاتية الذهنية . فالعقاد يتنفس من هوائها دروسا وتجارب قبل أن يقبسها من صفحات الكتب ويرتعى منها رياض المعرفة بحكم تاريخها العريق وانفتاحها على مختلف الحضارات ، ويؤثر صفاء جوها والبقاء بين أحضانها معتذرا من تلبية الدعوة إلى كثير من السياحات يحتوى هذا الفضاء فضاء آخر (المكتبة) لايقل عنه فتنة وسحرا . تعلم منه أن الرحلة صور شتى ومنها الرحلة داخل النفس أو فى داخل عالم الخيال ، وهو بهذا يشبه أبا العلاء المعرى (رهين المحبسين) وجول فيرن اللذين ساحا بخيالهما فى أجواء السماء وفى عالم الغيب . فالعقاد طاف العالم وأدرك البلدان القصية من مكانه الذى لايبرحه . ساح هنا وهناك بغير الانتقال ، لا وسيلة له إلا الكتاب الذى " مكنه وهو جالس فى مكانه أن يدرك بالبصر والسمع بلادا واسعة على مدار مئات الفراسخ وألوفها فينظر مساكنها وسكانها ، ويشرف على بطاحها ، ويتغلغل فى دروبها ، ويتراءى له فى لحظات من معالم هذه المدينة أو تلك ما ليس يتراءى لسكانها فى ساعات أو أيام " ص (206) كما مكنته من تبديد عزلته ومن معاشرة الكتاب والشخصيات الخيالية والاستئناس بها . استخلص العقاد

من جاذبية الفضاء فلسفته في السياحة " ولست أزين لأحد أن يفضل طريقتي في السياحة على طريقته . ولكنني أنا على الأقل لن أنقطع عن السياحة في العالم رحالة بغير رحلة ، وطوافا بغير طواف " ص (207) ليست أنا مقصورة فقط على الفضاء المُحْتوِى Englobant لأسوان ، بل توجد فضاءات أخرى خارجة عن دائرته كالقاهرة ومدن القوافل ولندن ... إلخ لكنها لاتشغل إلا حيزا ضئيلا ولاتندمج مباشرة في المسار الذهني للعقاد ولاتعطى الانطباع بتاتا بوجود انفصالات Débrayages لأنها مذوبة في سر الأسرار ومهبط الوجدان (أسوان) ، ومستحضرة من خلل القراءة . فالقراءة تعطيه أكثر من حياة واحدة وتمكنه من رؤية مختلف جداول الحياة وبقاع الدنيا في المحيط الكبير ، ومن استعارة خطوط المواصلات ومسافات الطرق لقياس هوسة السياحة والتجوال بين أرجاء العالم .

5 - جنة .... بلا كتب :

إن المؤلف عبارة عن لوحات فكرية تأملية يغلب عليها النقد الواصف وينضب فيها السرد . وبما أنه تم ترتيب هذه اللوحات على نحو كرنولوجي ، فإنها تقدم شريطا قصصيا يرصد المسار الذهني للعقاد من ولادته إلى شيخوخته . والمؤلف غني بالمحكيات المؤطرة (عن شيطنة التلاميذ وعن استقالة العقاد من الوظيفة الحكومية وعن اعتقاله بتهمة العيب في الذات الملكية ...) القابلة أن تتشعب وتتنوع لإغناء تقنيات الكتابة ، وبالاختلالات الزمنية التي تجمع حيوات متباينة في لحظة تأملية واحدة وترتد من الشيخوخة إلى الطفولة للإحلال في مكانين أو أكثر دفعة واحدة ،

وبمواضيع كثيرة تدور على مسائل الوجود والعقيدة والعظمة الإنسانية والفنون وتشرع فتحات على مستجدات العصر (التليفون والمذياع وقلم البوص) وعلى طرق التعليم السائدة وعلى التيارات الفكرية والسياسية والتقلبات الاجتماعية (مهاجمة العقاد للرجعية والصهيونية ولأعداء الأمة وأعداء الدستور ...) . وإذا بحثنا فى ثنايا المؤلف عن المقياس الوحيد الذى يقيس به العقاد مسارة الذهنى وجهده فى جميع أدوار الحياة ألفيناه مشخصا فى النهم إلى المعرفة . لايتذكر العقاد سنا لم يكن فيها كلفا بأن يعرف ويفيد . فهو يعشق الحرف وينغمر فى غوارية العاتية إلى حد المرض أو العزوف عن الزواج ،، هذا الورق الذى لا ينتهى هو الذى يمرضنى وهذا الورق الذى لاينتهى هو الذى يصرفنى عن الزواج " ص (47) تعلم من المعرفة أن الحياة ستر خادع وأن تَخلُّصَ المثقف من مفعول بيجماليون إخفاق وارتماء فى حضن أنثى أمية غارقة فى الشؤن البيتية ومنسلخة عن الهموم الثقافية . هذا هو اليأس الذى يعانى منه أنداده الذين فرطوا فى ثمن جرأتهم على المعرفة . أما هو فبقى متشبثا به ومترقبا بأن تكون الزوجة فى الوقت نفسه على صورته وعلى صورة أمه (14) فاجتث الحب من منبته .

لايتسع مقالنا لإعطاء أمثلة أخرى تكشف عن افتتان العقاد بالمعرفة واكتوائه بجمراتها المتوقدة إلى حد الإعراض عن بعض طقوس المرور الهامة فى حياة الفرد . وإن كان قد خرج منها مضعْضعاً أو مكسورا ، فهو قد استمد منها " عجيبة أو ثورة نفسية " جعلت منه اسما متألقا فى سماء الأدب وفردا عصاميا وفير الإنتاج غزير العطاء و " صاحب قلم مسموع

الصرير موهوب النفير " . ولقد صدق توفيق الحكيم حينما تخيل فى بعض كتبه العقاد يدخل الجنة ويطوف فى أرجائها عسى أن يرى وجهة مكتبة . لكن يطول به المطاف والمقام دون أن يظفر برؤية مكتبة ولا كتبا ، فضجر وطفق يردد " ما هذا ؟ جنة بغير كتب ؟ .. " .

مما تقدم نخلص إلى ما يلى :

(أ) صدع العقاد فى البداية بالتحدث عن ذاته كما يراها . فأوهمنا بالتطرق إلى جوانب غير مفضوضة . لكن نكتشف - إثر توغلنا فى قراءة الكتاب - بأنه تعذر عليه فَهْمُ بواطن وأعماق الأنا فاكتفى بقشورها ومظاهرها . وهى أمور لا تخفى على أى قارىء يعرف - انطلاقا من خلفياته المعرفية - المسار الذهنى والوجدانى للعقاد . أكثر من ذلك يعرف القارىء المطلع على شذرات من نفسية العقاد ، فيصاب بخيبة أمل لما يجدها مغيبة فى سيرته الذاتية .

(ب) تعتبر **أنا** سيرة ذاتية ذهنية مكونة من لوحات فكرية تكشف عن طقوس العقاد فى القراءة وخطته فى المناقشة ومنهجيته فى تأليف الكتب ، وتبين أن حياته كانت تشبه حياة الجوهرى الذى يبحث فى الثروات المخزونة عن نوادر الفصوص والأحجار الكريمة ، وتقدم صورة وَعْى شخصية فريدة " أديب مشهور ؛ وليس بليسانس ولا دكتور ! ... وعضو فى مجلس الأعيان وليس فى حوزته نصف فدان ! .. وليس ببيك ولا باشا ، ولكنه يقول للبيك والباشا : كلا وحاشا ! .. وفقير جد فقير ، ولكنه ليس بهين ولا حقير .. " .

(ج) وإن طغى على "أنا" التحليل النظرى والمغالاة فى استقصاء المشاهد المكرورة وفى نقل " صورة الواقع " واستقطاب شخصيات مرجعية كثيرة ، فإنها - بالمقابل ، تلمع ببريق التعابير المناسبة والنابضة ، وتتضمن سخرية رقيقة مرهفة ، وتحوى محكيات صغرى خليقة بأن تستثمر من جديد لتمد الشرايين الجافة بالنسغ والحيوية ، وتقدم شهادة حية لاذعة عن طبيعة المجتمع المصرى فى فترة معينة ، وتترصد رحلة الأنا فى مواجهة مصاعب شتى للمتح من معين المعرفة وتوسيع أفق الحياة .

(د) لا تدرك الوقائع والأحداث والمشاعر والسلوكات بوصفها عناصر قابلة أن تنظم كرونولوجيا لتكوين قصة بل بوصفها أدلة قابلة أن تفكك لتكوين مشروع . يرتد المشروع إلى أصوله ويرجع إلى خليته الأولية . وعليه ، فكل سيرة ذاتية هى امتداد للجملة الأصلية " هكذا أصبحت" وينهض المشروع السيرذاتى - على نحو أى مشروع أيا كان - باستثمار العناصر الماضوية للتوجه نحو المستقبل . فلا يهم الماضى فى حد ذاته بل يهم من حيث هو إحالة على المستقبل (حكاية عن مستقبلى) . ولايقصر المستقبل فى إطار الزمن بل هو الذى يحدد الزمن ويدرس الزمنية فى وحدتها العميقة (15) . إن من يعود إلى "أنا" سيجد كثيراً من الأدلة Signes التى تجلى مشروع العقاد وتكشف عن بداياته (معالم الطفولة) . لكن ما يلفت النظر أكثر هو فرادة المشروع (عصامية العقاد) الذى ستستفيد منه شرائح

واسعة من القراء وستتعجب من قدرة صاحبه على تذليل المصاعب وفرض ذاته كشخصية بارزة فى تاريخ الأدب العربى وفى هذا الصدد لايهم مدى انطباق المعلومات المقدمة بالتمام على أشخاص معينين بقدر ما يهم أنها تشكل نماذج جديرة بالاقتداء لمواجهة المصاعب وتبديد الإحباطات وتجنب الإغراءات قصد الوصول إلى مرتبة محترمة وشريفة .

الهوامش :

1 – لقد سبق أن حللنا عبقرية الصديق ، الجامعة ، العدد 22 ، 1992 .

2 – عباس محمود العقاد ، أنا ، دار الكتاب العربي ، بيروت ، ط . 1 ، 1996 .

3 – انظر إلى مقدمة الكتاب ، ص 9 .

4 – عبد الفتاح كليطو ، الحكاية والتأويل ، دراسات في السرد العربي ، دار توبقال ، ط . 1 ، 1988 ، ص 70 .

5 - Jean Starobinski , " Les miroirs sont perilleux " propos recueillis par Jean Roudant , Magaxine litteraire, No 280,p. 17 .

6 – كاترين ب – كليمان الخيالي ، الرمزي ، الواقعي ، بيت الحكمة ، العدد 8 ، السنة الثانية ، 1988 ، ص . 27 .

7 – جان ميشيل باميلي ، تشكلات اللاوعي ، المرجع نفسه ، ص . 54 .

9 – عامر العقاد ، لمحات من حياة العقاد المجهولة ، دار الكتاب العربي ، ط 1 ، 1968 ، ص/ص 216/170 .

10 – انظر في هذا الصدد إلى طاهر الطناحي ، « العقاد حياته وإيمانه » ، مجلة الهلال ، أبريل 1964 .

11 - Philippe Lejeune , Moi aussi , Seuil , 1986, p .55 .

12 - Ibid, p. 56 .

13 - Ibid, p.56 .

14 – نظرا لكمال تدبيرها لبيتها ، وقال لها ذات يوم لو وجدت لي زوجة مثلك تزوجت الساعة ، أنا ، ص 47 .

15 – انظر في هذا الصدد إلى :

Philipe Lejeune, Le Pacte autobiographique, Seuil, 1975, pp . 237/243

التشخيص الحكائى واشتغال السّرْد

فى رواية (ذات)

لِصُنع الله إبراهيم

عبد الفتاح الحجمرى

(١) التحليل والمعرفة الرّوائية :

تنطلق هذه القراءة لرواية (ذات) لصنع الله إبراهيم (*) ، كغيرها من القراءات الممكنة التى يستتبعها النصّ الروائى ، من جملة الفرضيات التى تمنح لسؤال الحكاية مقامة الأولى فى بلورة أفق المقاربة النقدية بعيدا عن تكريس سلطة السؤال النظرى والمنهجى الكامن وراء تعدد وجهات نظر تلك المقاربة ، وبذلك يمكن هذا التصورّ من صياغة أسئلة موازية ، وإن كانت تبدو بعيدة عن الموضوع ، فإنها قريبة منه وجديرة بإعادة طرحها فى هذا السياق التمهيدى إنها أسئلة تتصل عموما بالإشكال التحليلى لنص الرواية وحدود تفاعلات مواقعه النظرية القائمة على فهم خصوصية خطاب الرواية ومعاينة شروطه وأشكاله التداولية ، وبالإمكان ، إجمالا ، حَصْر أهم مظاهر ذلك الإشكال التحليلى فى المصادرتين التاليتين :

(أ) وجود قراءة تتخذ من نصّ الرواية متنا لاختبار تصوّراتها القبلية والجاهزة ، وتجريب أهم محدّداتها المفاهيمية .

(ب) وجود قراءة تنطلق من نصّ الرواية لاسْتخلاص الأدوات والمقولات وصياغتها ضمن مقترح نظرى منسجم ومتكامل .

لكلّ مصادرة قناعة منهجية تستّمد منها تصوّرها الذى لا يلغى إمكانية التفاعل بينهما بحثا عن جوهر الخاصية النصية والمتضمّن حتما فى ما يَميّز إمكانات الكتابة والقراءة على حَدّ سواء :

كيف أحدّد ، إذن ، قراءتى للنص الروائى ؟

وما هى ، على المستوى النظرى العام ، الشروط البدئية للإرتقاء بقراءتى النصية إلى مستوى استخلاص إشكالها الابستمولوجى الذى يمنحها قدرة توليد المفهوم وصياغته ؟

ما هى طبيعة المنظور المتحكم فى قراءتى لنص الرواية ، وكيف أبْنى نسقيتها وعلاقاتها التحليلية ؟

تحيل هذه الاسئلة على عدة قضايا وسياقات قبلية تحدّد نوعية الاسهام الذى من المفروض اسْتحضاره كُلّما تعلق الأمر بقراءة نصّ روائى ، لأن ضرورته المعرفية تجعل منه شكلا أدبيا قادرا على صياغة خطاب فكرى خاص بهذا المجتمع أو ذاك ، من هنا ليست المعرفة الروائية مجرد سرد حكاية وصراع شخصيات ووصف أمكنة وأزمنة ، إنها ، إضافة إلى ذلك ، نسق تعبيرى يسْتعيد تحوّل العلائق والمصائر ليحرّرنا كذات وكآخر من رتابة الواقع وضغوطاته ، وهذا يدفعنا للتساؤل عن وظيفة الرواية فى المجتمعات العربية ، فإذا افترضنا ، جدَلاً ، أن وظيفة الرواية لم تعْد محدّدة

فى التسلية ، فإننا نعيد من جديد طرح سؤال الكتابة : لماذا نكتب الرواية ؟ بموازاة سؤال القراءة : لماذا نقرأ الرواية ؟

(2) رواية (ذات) لصنع الله إبراهيم : مستويات فى القراءة :

يَسْمح لنا التمهيد السابق بتحديد الاختيار الأولى الذى نسعى من خلاله مقاربةْ رواية (ذات) لصنع الله ابراهيم ، وكذا افتراضْ مستويات للقراءة نريدها أن تسْتمد إجراءاتها التحليلية مِمّا يميز هذه الرواية على مستوى تصوّرات الكتابة التخييلية وْمظاهر تشكلاتها الخطابية ، ولعلّ ما يبرّر لنا الانطلاق من هذه المسلمة توفّر جملة من المقاصد التى ينهض عليها تصوّر صنع الله إبراهيم لسؤال الكتابة الروائية كما تجلّيه على الأقل ، ،نصوصه السابقة منها على وجه الخصوص : (تلك الرائحة 1966) ، (نجمة أغسطس 1974) ، (اللجنة 1981) ، (بيروت بيروت 1984) .

إن الاسْتناد إلى تخريج هذا التصوّر ضمن الكتابة الروائية لدى صنع الله إبراهيم (أو لدى غيره من كتاب الرواية العربية) كفيل بمنحنا الاشتراط الضرورى لإعادة النظر فى الطرح الإشكالى لأسئلة القراءة ، وهى أسئلة نْعتبرها ضرورية لتدقيق نسق المعرفة النقدية بصدد ما يدعّم البحث عن الأفق الممكن لقيام نظرية سردية عربية قادرة على اسْتخلاص منطقها التحليلى مِمّا يظهره متخيل الكتابة السردية نفسها : كيف يمكن للأدبيات السردية العربية أن تكتسب خصوصيتها ؟ وما هى طبيعة الإسهام الذى عليها أن تقدمه للبحث السردى بغاية تشغيل أنساقه وتفعيل آفاقه ؟

لاندّعى أن التحليل الذى ننجزه لرواية (ذات) لصنع الله إبراهيم يحيط بمختلف الأهداف التى توجّه أساس التمثل المعرفى لمواضيع النظرية السردية العربية ، مثلما يبدو من غير الممكن الإحاطة بمجموع مقدمات تلك النظرية وحَصْر مستوياتها التحليلية ضمن نموذج نصّى واحد نثبت من خلاله أهم القواعد والآليات الخطابية والنصية الكامنة وراء خلفية مشروع النظرية السردية العربية ، إن طموحا من هذا القبيل يَسْتتبع ، من غير شك ، ضرورة إعادة قراءة تاريخ الرواية العربية والوقوف عند مختلف أشكالها وأنماطها التجنسية لاسْتنباط القواعد المركزية المختفية وراء كل بنية نصية والارتقاء بها إلى مستوى التصوّر المفاهيمى الممتلك حَتمًا لكلية إجرائية واضحة منطلقاتها وأهدافها وقدرتها التمثيلية من نصّ روائى إلى آخر .

تبعا لذلك ، وحَصْراً لموضوع هذه الدّراسة ، سنكتفى بتحليل الإشكال المتعلق باشتغال السّرد متخذين من روْاية (ذات) متنا للاختبار نعتمده لاستخلاص بعض تصوّرات ذلك الاشتغال السّردى واعتبارها اقتراحات أولية لفهم بعض الآليات الخطابية والنصية (المعيّنة للمسار التوليدى لدلالة متخيّل الحكاية .)

(3) المسار التوليدى لدلالة المتخيّل الحكائى .

للحكاية وللتشخيص الحكائى فى رواية (ذات) حضور خاص يَسْعى من خلاله صنع الله إبراهيم إبراز قيمة وفاعلية الكتابة التخييلية من مَوْقع محايثتها للعلاقات الممكنة بين قيم تشخيص الواقع وقيم تشخيص الكائن ونزوعهما نحو تأكيد وساطة التخييل التى تهْتم الرواية بتفعيل سياقاتها الاجتماعْية والتاريخية عبر تخصيص وضع الأصوات السردية والشخصيات الروائية .

تقـرّبنا رواية (ذات) من الاحـتكام إلى هذا التـصـوّر حين تطالعنا مواقف الشخصيات الفاعلة فى الرواية عبر صَوْت سردى عالم بكل تفاصيل الأمور ودقـائق الأحْداث ، هو سارد مركزى مجهول يتقن لعبة الحكى مثلما يتقن اختـيـار المواقف الباعـثة على فَهْم سيـرة (ذات) ومن خلالـها سيـرة مجتمع وعلاقـات ، إنه سارد لايكتفى فقط بالرصد والنقل ، بل يتجاوزهما إلى التـعليق والإضـاءة والتـأويل ، وهو أخيـراً سـارد سـاخر من المصـائر والتناقضات والصدمات التى تحدّد أوضاع الشخصيات وفق ما يعرفه تنامى الأحداث من تطوّر وتداخل ، ويبدو هذا الأمر واضحاً منذ مفتتح الرواية وعبر العديد من اللحظات :

لحظة الميلاد : « نسْتطيع أن نبدأ قصة (ذات) من البداية الطبيعية ، أى من اللحظة التى انزلقت فيها إلى عالمنا ملوثة بالدماء ، وماتلى ذلك من أوّل صدمة تعرضت لها ، عندما رفعت فى الهواء ، وقلبت رأسا على عقب ثم صفعت على إليتها .. (ص 9) » .

لحظة الإفراز : « تحفل حياة ذات بالكثير من هذه المداخل التى اقترنت بصدمات لاتقل شأناً من صفعة الإلية ، وبعضها غطى تماما ، مثل اللحظة التى اكتـشـفت فـيـها أن ما ظنتـه جرحـاً عـارضـا ، إنما هو خاصـيـة جديدة أكتـسـبَـها جسـمها فـأصـبح قـادراً علـى إفـراز مياه ملوّنة بغيـر اللّون الذهبى .. (10) » .

لحظة اجتثات النتوء : « البـعض الآخـر من هذه المداخل المقـتـرنة بالصـدمات يمثـل تنـويعا على النمط السائد لا يخلو من طرافة ، منْ قبيل ما حدث عندما أمسكوا بها وفتحوا لها فخذيها عنوة ثم اجتّثوا ذلك النتوء الصغير الذى سبّب ازعاجا شديدا للمصريين من قديم الزمان (ص 10) »

لحظة ليلة الدخلة : « لماذا تذهب بعيداً ولدينا مدخل طبيعي ، محمل بقدر عالٍ من الدراما ، بل الميلودراما ، ونقصد بذلك لحظة الصدمة الكبرى ليلة الدخلة . (ص 10) » .

مِنْ هذه اللحظات الهامّة في حياة (ذات) وغيرها ، (انظر أيضا الرواية صفحتي : 16 - 17) ، والمليئة بأجواء الصّدمة ، يجعل السارد من بداية علاقة ذات بعبد المجيد الانطلاقة الفعلية لتبرير اهتمامه بتفاصيل سيرة (ذات) وملاحقة مختلف اللحظات التي مكنته من فهم أجواء الصدمة ضمن السياق العام لمواضعاتها اليومية ، وبذلك يجد هذا الاهتمام بتفاصيل سيرة (ذات) صَدَاه في المرجعية الزمنية لتلك السيرة وما رافقها من إخفاقات اجتماعية وسياسية كان لها انعكاس بارز على تجربة (ذات) وطموحات جيلها كما يبرز السارد المركزي للرواية بعض وقائعها من زاويتين اثنتين :

(أ) **نصّ الحكاية :** الذي نتعرّف من خلاله على جانب مِنْ تفاصيل سيرة (ذات) وأنماط علاقاتها مع بقية الشخصيات .

(ب) **نصّ الواقع :** الذي يعرّفنا بتحوّلات اجتماعية وسياسية مضيئة لسيرة (ذات) ومواقف الشخصيات الروائية ، ولذلك وحسب الاستهلال الذي أثبته " الناشر " في بداية الرواية ، فإن :

« الوقائع الواردة في بعض فصول هذه الرواية منقولة عن الصحف المصرية ، الحكومية منها والمعارضة ، ولم يقصد بإعادة نشرها تأكيد صحتها أو المساس بمن تناولتهم وإنما قصد به المؤلف أن يعكس الجوّ الإعلامي العام الذي أحاط بمصائر شخصياته وأثر فيهم (ص 7) » .

بهذا التوازى بين نصّ الحكاية ونصّ الواقع تنمو الأحداث فى رواية (ذات) مستجيبة لمنطق مركّب يناوب بين تخيّل الحكاية وبين تعرية صور من الواقع عادة ما تروم قصدية توظيفه (أى المنطق المركّب) الكشف عن شخصيات الرواية من زاوية مواضعات التجربة والوعى وانعكاساتهما الممكنة .

يعرّفنا السارد المركزى لنصّ الحكاية على جانب من سيرة (ذات) وزوجها عبد المجيد ورحلتهما لتحقيق طموحات وأحلام منذ منتصف الستينيات ، عبد المجيد موظف بالبنك ، وأبواب المستقبل مفتوحة أمامه على مصراعيها فى فترة كانت الآمال العريضة والتطلعات الجسورة والأحلام ممكنة (ص12) ، و (ذات) التى كشفت عن نية مواصلة الدراسة بعد التخرج من كلية الإعلام ، ستعمل فى إحدى الصحف بعدما انقطعت لفترة عن الكلية وتفرّغت لرعاية بيتها (ص 17) ، فقد أوجد لها مجيد عملا فى صحيفة يومية عن طريق أحد مديريها الذى كان من عملاء البنك (ص18) هكذا استطاعت (ذات) أن تستعيد ملكة القراءة والتغلّب على صعوبة تحريك لسانها فى الوقت الذى بدأت تظهر على عبد المجيد آثار اتساع الهوة بينه وبين أحلامه (ص 21) ، ويحدّثنا السارد أيضا عمّا يعرفه عالم العمارة التى تقطنها (ذات) وزوجها من مشاكل النظافة أو البحث عن إمكانية التغلب على القطط ، نتعرف على سكان هذا العالم من خلال مسيرة الهدم والبناء وإعادة ترميم المنازل التى ابتدأت على يد موظف الزراعة ثم المدرّس العائد من الكويت ، والحاج فهمى الجزار الذى

انضم إلى سكان العمارة فى مرحلة متأخرة ، هناك أيضا ضابط الشرطة بعد عودته من مهمة أمْنية بسلطنة عمّان ، وضابط الجيش بعد عودته من مهمة تدريبية فى الولايات المتحدة ، والباشمهندس زوج المدرسة السليطة اللسان ، الجارة سميحة زوجة وجدى الشنقيطى مهندس البناء .. عالم يحلم بتحقيق التحوّل والعبور نحو زمن آخر يحقق الانفلات المأمول من عتمة مصير مجهول يرصد سارد سيرة (ذات) ملمحاً من ملامح مفارقاته وأوهامه من خلال علاقة عبد المجيد بذات ، أو بالشنقيطى بعدما كشفت الظروف عن الرغبة فى مَدّ الجسور ودعمها نحو التدرج إلى فنون المسامرة ، أو فى علاقة (ذات) بابنتيها (دعاء) و (ابتهال) وابنها (أمجد) ، وكذا العلاقة الخاضعة للظروف فى الأرشيف مع الماكينات ، أو مع سميحة ومنال وزوجها عادل العائدين من جنيف ، ومع الحاج عبد السلام العائد بدوره من السعودية ، مع أم أفكار ، وأم عاطف وأم وحيد ، وغيرها من الشخصيات التى يقدّمها السارد ليعرّفنا بتبدّلات المحيط والعلاقات والرغبة فى التحرّر من مناطق العزلة والصّمت ، بهذه العلاقات يصبح انخراط (ذات) فى عالم ملىء بالتحوّلات تجاوزا لكلّ القيم المبتذلة والمواضعات السائدة فى المجتمع المصرى بدءا من (منتصف الستينيات ، ص 11) وإلى حدود (الثمانينيات ، ص 205) ، هذا ما يحاول السارد أن يحكيه لنا من خلال مواقف العديد من شخصيات الرواية ، وهذا (أيضا) ما يجعل علاقة السارد بباقى الشخصيات لايتم تحققها إلا من خلال مواقع محَدّدة تعرض لها بشكل أساسى سيرة (ذات) داخل نصّ الرواية ، وحسبنا

التأكيد ، مرّة أخرى ، أن سيرة (ذات) هى سيرة جيل بأكمله يطمح تحقيق أحلامه ورغائبه عبر تجاوز كل مظاهر التيئيس والعجز التى يظهرها واقع (وبشكل من الأشكال نص الواقع) ملىء بالاحباطات المكرورة .

هكذا ، تروم رواية (ذات) فهم مصائر شخصياتها انطلاقا ممّا يخصّص علاقتها بالواقع فى رحلة طموحة للبحث عن الذات وتشخيص حدود عامّة للإحساس بالمفارقة كأفق لتجاوز ضغوطات الواقع وإرغامات اليومى ، يتجلىّ هذا الإحساس بالمفارقة لدى شخصيات الرواية فى ارتباط بثلاثة ملامح أساسية :

(أ) مفارقة مرتبطة بالكشف عن ارتباطات الذات بالمصير .

(ب) مفارقة مرتبطة باستعادة المصير نفسه عبر مواضعات اليومى .

(جـ) مفارقة يتضمّنها اعتبار التحوّل نحو المثال المفتقد .

هذه المفارقات ، متداخلة ، هى التى تجْعل وقائع الحكاية فى رواية (ذات) تنتظم حول جملة من المشاهد التى يُصْبح من خلالها المحكى مرتبطا بالفكر كانتظام دلالى مُوَلدّ للسّرد ، ورواية (ذات) ، إذا صَحّ هذا الزعم ، رواية أفكار ، لأنها تحاول إبراز تجليات الوعى بالواقع لدى شخصياتها الروائية فى علاقتها بما تضمره من صور خفية لواقع ممكن بالقوة وآخر قائم بالفعْل .

نتيجة ذلك ، فإن تجليات الوعى بالوقائع لدى الشخصيات الروائية تجعلها متسمة بخصائص أوجزها ، توخيا للتلخيص ، فى ما يلى :

(أ) هي شخصيات قلقة ، ولذلك يبدو الواقع أكبر من طموحاتها ، وتبدو ، تبعا لذلك ، أجواؤه العامة محدّدة لمصيرها : مصير مجهول ومفجع .

(ب) هي شخصيات حالمة : والحلم يضعها في قلب الصّراع الاجتماعي من أجل تأكيد الذات واستعادة موقعها ضمن سيرورة الفعل التاريخي ، لأن الحلم ، يبقى في نهاية الأمر ، خلاصًا ، (أو بالأحرى وسيلة لا إرادية للخلاص) من قتامة الواقع وثقل ضغوطاته ..

(جـ) هي شخصيات مكاشفة : والمكاشفة في رواية (ذات) تعْني أن الشخصية تخلق وضعها الوجودي الذي يُلْهِمُها استقرارا مؤقتا تكشف من خلاله عن طموحاتها وسط أحوال وأجواء تأهلها للتصالح مع الواقع .

تدفعني هذه الخصائص الثلاث إلى القول ، إن صنع الله ابراهيم لم يكن يهمّه أن يكسب شخصياته الروائية صفة البطولة ، بل ما كان يهمّه بالأساس فهم كيفية امتلاك تلك الشخصيات القناعة الكافية لتجاوز أزمات الواقع والتباس علاقاته ، وهذا ما يجعل ، في تصوّري ، رواية (ذات) من الروايات التي تلقي بشخصياتها في عمق إشكال الوجود لتغدو شخصيات غير قادرة على تحقيق التوازن المطلوب بين الرغبة والواقع ، فشخصية (ذات) ، أو عبد المجيد ، أو الشنقيطي ، ليْست شخصية منهزمة ، لأن مصيرها مرتبط بالإنخراط في متاهة واقع متحوّل لا واقع ساكن وثابت، إنها ، فضلا عن ذلك ، شخصية لا تواجه المأزق ، بل تحيا داخله وتنخرط

ضمنه ، من ثمّ ، فهى دَوْمًا شخصية قلقة يعمد السارد العالم بكل شيء إلى تشخيص حالتها من موقع يَسْمح له بتوليد سخرية مغرقة فى تقديم منحى المفاجأة عند صياغة الخبر الحكائى :

« حملت ذات - من عبد المجيد بالطبع - بالطريقة المألوفة التى تتبعها غالبية النساء ، ولانقصد بذلك الجوانب التكنيكية أو الإجرائية وحدها . ورحب عبد المجيد بهذا التطوّر ، على أملين : أن يتمخض عَمّا عجز عن تحْقيقه حتى الآن بالدعاء أولاً ثم الابتهال بعد ذلك ، وأن يؤدى تشغيل المفرخة إلى امتصاص حالة الاستياء المتنامية لدى زوجته ، وهو ما تحقق على يد « ماجدة » الاسم الذى أطلقته على ولى العهد (ص 153) .

بهذا التصوّر أيضا ، تنتفى صفة البطولة فى رواية (ذات) أو تكاد ، وتغدو الشخصية موزعة بين البحث عن ذاتها وبين فهم (محاولة فهم) واقعها وكتابة « تاريخ شخصى » يَحْرص على إظهار تداعيات خبيئة لهموم الذوات وصراعاتها الاجتماعية .

كُلّ هذه المعطيات العامة تجعل من المُسْتطاع التأكيد بأن الحقيقة التى تودّ رواية (ذات) أن تقولها للقارىء حقيقة مركّبة : فهناك ، من جهة ، انشداد قوى للشخصية بالواقع ، وهناك ، من جهة ثانية ، إصْرارٌ على تجاوز خيبة الأمل لحظة تداخل الأحلام الفردية بالأحلام الجماعية ، ولنتذكر هنا ، لحظة إصْرار سكان العمارة ، كُلّ من موقعة الخاص ، تنظيف سُلمّها أو الشروع فى مسيرة الهدم والبناء .. ، ويبقى سؤال التخييل فى رواية (ذات) سؤالاً مُركبا : ما معنى أن تنتمى شخصية ما إلى واقع

مفكك ومليء بالإحباطات (أو بالصّدمات حتى أحافظ على كلام السّارد) ؟ وما هـو مصـيرها في ظـل طموحات تعمل جاهدة على تحقيقها وتبدو بعيدة المنال ؟ .

تبعا لهذا الوضع الذى يحدّد سؤال الحكاية يتم رصد سيرة (ذات) من موقع استْحضار الماضى المثقل بلحظات الصَدْمة المتسربة إلى ذاكرة (ذات) ، والتى تجعل من صور ذلك الماضى صُوَراً موصولة بحاضر مشقل بدوره بلحظات التصّدع والرغبات المقيدة بأسرار الكوابيس والجراح الدّفينة .

4 - سؤال الكتابة ... سؤال التخييل .

بهـذا المعنى ، تودّ رواية (ذات) لصنع الله ابراهيم ، وهذا مـا حـاول تحليلنا إبرازه ، أن تعرض لموضوع عـام يعيـد التـفكير فى سؤال الكتـابة التخييلية وإمكاناتها فى خلق شكل أدبى قادر على إدماج الحدث الواقعى التاريخى ضمـن الحـدث الحكـائى ، ويبـدو هذا السؤال أوليا لفهم الخاصية « الروائيـة » التى يحـاول نصّ (ذات) أن يبـرزها من مـواقع مـختلفـة ومتداخله لإحدى أدق لحظات التاريخ المصرى المعاصر .

هكذا ، يحتضن سؤال التخييل فى رواية (ذات) أساس أطروحتها حين تبنى حكايتها على ميثاق مرجعى يعيد التفكير فى علاقة الكتابة الروائية بالواقع والايديولوجيا متجاوزا كل تصور وصفى للأفق التجريبى " لواقعية جديدة " أو " واقعية مضادة " تدفع إلى الاعتناء بسؤال الكتـابة بوصفها قيمة فى ذاتها ، لذلك يبدو الاهتمام بصورة كل من الواقع الممكن والواقع القائم تشغيلا مقصوداً من لدن صنع الله إبراهيم لتجريب اختيارات

محدّدة فى الكتابة لاتعيد فقط تشكيل الوقائع والحقائق ، وإنما تحقق لها مظهراً تخيليا يضمن لها إمكانية استلهام أفق معرفى يرقى بها إلى مستوى الوعى الإنسانى الأرحب ، أن صورة الواقع الممكن والواقع القائم ، وإن كانت تؤكد تقاطب الواقعى والتخييلى على أكثر من منحى ، فإنها تعمد أيضا إلى تشخيص مرجعية محتملة لعلاقات اجتماعية تعيش لحظات الصّراع والمواجهة نشدانا لانفلات محتمل من السقوط والنفى ، إن حضور الواقع القائم فى رواية (ذات) لايعْنى البتة أننا أمام رواية واقعية ، لأن الإختيار العام لذلك الحضور يظل منفتحًا على أفق تخيل الحكاية ، وهو تخيل يجعل من النص وواقعه الموازى له كُلاً غير قابل للإنفصال أو الإنعزال ، ويبدو أن هذا التصوّر لسؤال التخييل هو أحد الإمكانات التى تتضمّنها علاقة الكتابة بالتشخيص الأدبى على وجه التحديد ، وهى العلاقة المرتكزة فى رواية (ذات) ، كما سلفت الإشارة ، على نصّين أساسيين : نصّ الحكاية ونصّ الواقع ، أو صورة الواقع الممكن وصورة الواقع القائم .

5 - اشتغال السرْد : قضايا وتصورات

يضعنا اشتغال السّرْد فى رواية (ذات) لصنع الله ابراهيم أمام سؤال الكتابة بالمواصفات التى حدّدْتها آنفا ، أى أنه اشتغال يعيد مرة أخرى طرح السؤال الأزلى : كيف تنقل الرواية الواقع ؟ وكيف تجعلنا الرواية نْعتقد أنها تنقل الواقع ؟ ويبدو أن هذا السؤال ، بصيغته المركبة ، لازال ممتلكا أهميته ، إذ من خلاله يمكن العبور إلى فهم الإنتظامات الأولية لتمثلات

الواقع تخييليا وتعيين نوعية الأنماط السردية للمحكي ودورها في خلقه الايهام الضروري للأحداث والتفاصيل الروائية إلى غير ذلك من المنطلقات التي تحدّد الغاية من سؤال الكتابة كما تحدّد ، في الآن ذاته ، أنماط اشتغالاتها السردية ، من أجل ذلك ، لايهدف تهجين مستويات السّرْد في رواية (ذات) بالعديد من المُسْتنسخات الجاهزة والخطابات المتخللة والاسْتشهادات الكلامية المنقولة أو المعروضة بغاية البحث عن " مزج مرجعي " يقوّى لعبة الايهام ويؤكد منطق الاحتمال ، بل إنه تهجين يبرز في خلاله اشتغال السرد تشكّل حكاية (ذات) وتجربة واقعها الحياتي عبر منحيين اثنين : السخرية من السلوكات ، والرغبة في امتلاك وعي نقدي قادر على تعرية " أوهام " الواقع وإغراءاته .

في ارتباط بما سبق ، يمكن القول أن اشتغال السُّرْد في رواية (ذات) يتم بواسطة آلية التوازي ، وهي آلية تمثل قاعدة الاشتغال السردي بالمعنى الذي اعتمدته آنفا . تفصيل قاعدة هذه الآلية أبسطه من خلال ما يلي :

آلية التوازي : وهي آلية تخصّ المظهر التركيبي للسّرْد والحكاية في رواية (ذات) ، عَبْرها يسْتعيد هذا النص وبشكل متواز نصّ الحكاية فنصّ الواقع ، أو صورا من الواقع الممكن وأخرى من الواقع القائم ، هكذا يعرّفنا السارد في نصّ الحكاية على سيرة (ذات) ومدى انعكاس صورة الواقع على تفكير شخصياتها وعوالم علاقاتها بالزمان والمكان ، بينما يعرض نصّ الواقع إلى بعض الوقائع المنقولة عن الصحف المصرية ، الحكومية منها والمعارضة ، بهدف عكس الجو الإعلامي العام الذي أحاط بمصائر تلك

الشخصيات وأثر فيهم هكذا يتجه اشتغال السّرْد في رواية (ذات) نحو تركيب تخييلية الأحداث وفق ما يعرض له نصّ الحكاية ونص الواقع من مواقف متوازية يُعْتمد في التمييز من خلالها بين : السّرْدية الطبيعية narrativité naturelle التي تحيل على أحداث عادة ما تقدم باعتبارها قد حدثت بالفعل (مقتطفات من الأخبار الصحفية) ، والسّرْدية الاصطناعية narrativite artificielle التي تخصّ أفرادا وأفعالا مُسْندة إلى العوالم الممكنة ، وهي العوالم المختلفة عن عالم تجربتنا الخاصة .

يقرّبنا هذا التمييز بين السّرْدية الطبيعية والسّرْدية الاصطناعية من إثبات خاصية التوازي في رواية (ذات) وهو التوازي الذي يحاول بواسطته صنع الله ابراهيم فهم واقع النّص وواقع الواقع وكذا الأنماط الممكنة من التخييل السّرْدي كما تعرض له العوالم الدلالية لهذا النصّ الروائي .

لاتوحي ، إذن ، آلية التوازي في رواية (ذات) أننا أمام عالمين منفصلين ، بل غاية ما تسْتدعيه اقتراب نص الحكاية من نصّ الواقع وتشكيل تخييلية الحدث انطلاقا من رمزية " خطاب متعدد " يثبت منطقه التأليفي قصدية صنع الله إبراهيم في اجتلاب خطابات وأصوات تنتظم عبرها الملفوظات الحكائية والملفوظات الحياتية حَوْل :

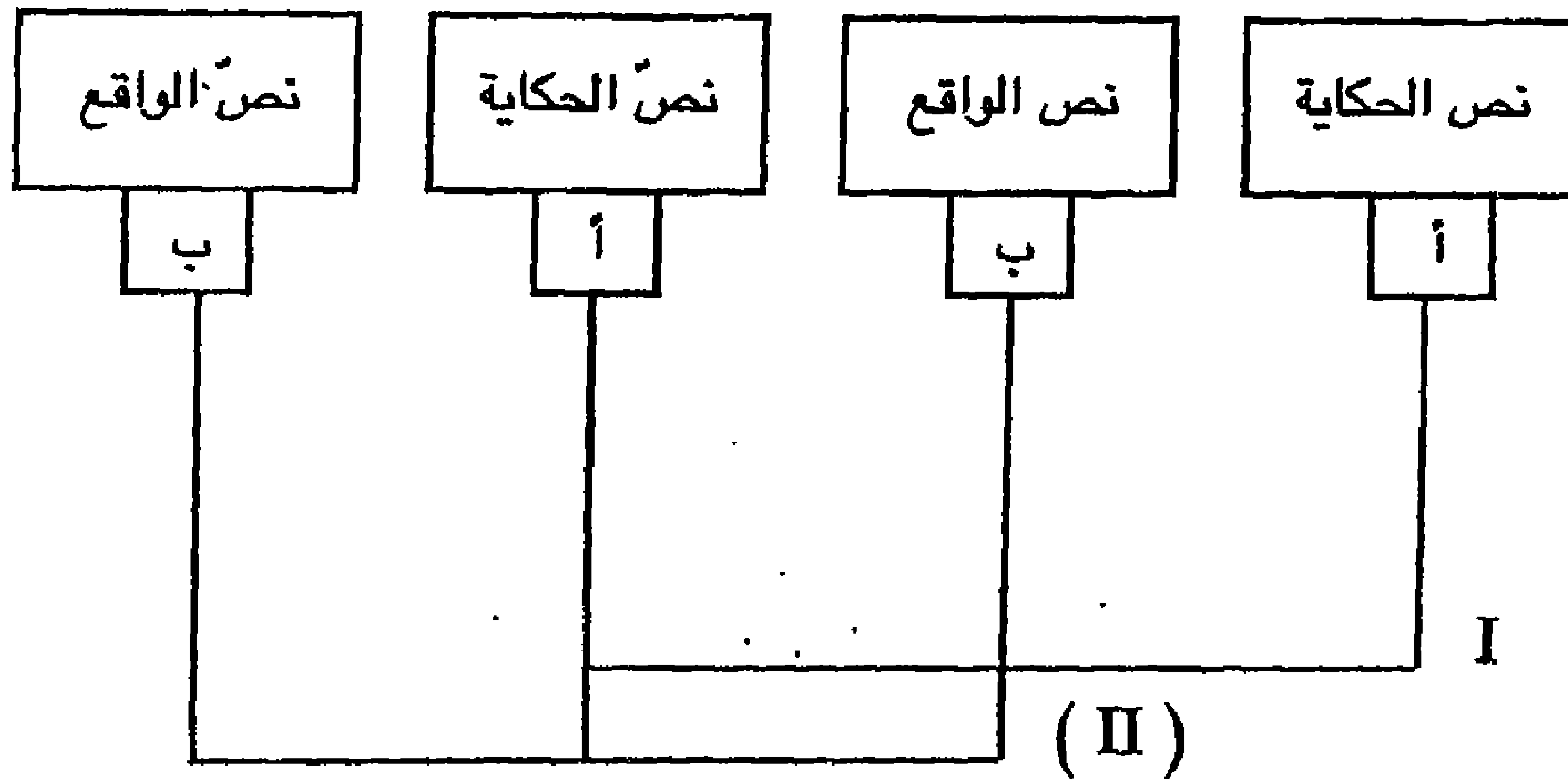
(أ) **الانتقال** : وهو عنصر من العناصر التي تقوم عليها قاعدة الإشتغال السّرْدي في رواية (ذات) ، بواسطته يبحث القارىء عن الوحدات النصية والحكائية التي تجعل الانتقال من نصّ الحكاية إلى نصّ الواقع مُبررًا ، إنها وحدات صلة connexité كتلك التي يشغلها السارد عند رصْده لسيرة (ذات) حين يخبرنا أن عبد المجيد قد أوجد لذات

عملاً في صحيفة يومية : « عن طريق أحد مديريها الذي كان من عملاء البنك ، وفي قسم لا يتطلب أي موهبة على الإطلاق ، لأنه كان مسؤولاً عن متابعة وتقويم عمل الجريدة كله . (ص 18) » .

أو تلك التي يشير السارد من خلالها انتباهنا إلى أن (ذات) نقلت : « إلى الأرشيف الذي يحتل الطّابق الأخير من مبنى قديم مجاور ، يصعد إليه درج مظلم وكئيب ، وتتصدره صالة طويلة ضيقة غصّت بالمكاتب الخشبية والمعدنية المتلاصقة والمقاعد الخالية (ص 23) » .

إلى غير ذلك من وحدات الصّلة التي يمكن اعتمادها في تبرير الانتقال من نصّ الحكاية إلى نصّ الواقع .

(ب) **التوزيع** : يتضمّن اشتغال السّرْد في رواية (ذات) منطقا محكما في توزيع ممكنات الأحداث بارتكازها على بناء يعتمد التوازي الحكائي والنصي على نحو ما يلي :



ممّا يفيد أن التوزيع النصي لحكاية (ذات) ينمو وفق النّمط التالي :

(I) = (أ + ب + أ)

(II) = (ب + أ + ب)

وعلى هذا النّحو ، يأتى التوزيع متضمنا لاختيار التوازى بحيث تكون الحكاية الأولى مؤطرة بنص الواقع بما هو عكس لأجوائها العامة وعنصرا من عناصر تماسك cohésion عوالمها التى تبرز تداخل المواضعات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية بالتزامات الفرد وعلاقاته العامّة ، ويأتى ، أيضا ، هذا التوزيع الحكائى والنصى ممتلكا لوظيفة تخصيصية لا تجعل عالم الرواية قائما على تشابكات المصائر فحسب ، بل تجعل منه عالما لتعرية القيم الزائفة أو المتحوّلة ، والتى لا تتجه فقط نحو إثبات منظورات السياسى والاقتصادى والدينى من موقع الأصوات المهيمنة على نصّ الواقع ، بل تراهن أيضا على صياغة تصوّر ينصت لتلك الأصوات باعتبارها سلطا تتحكم فى المصائر والرّغبات وتضفى عليها منطقا من الوعى يحقق لنص الحكاية توازنه الضرورى لفهم مختلف سياقات الواقع الاجتماعى القائم .

(ج) **الإدماج** : يُمثل ما أدعوه بالإدماج السّرْدى نمطا من أنماط التضمّن القائمة على وحدات تنظم علاقة تخيل الحكاية بتشخيصاتها النصية وهى وحدات تكشف عن طبيعة الصّوْغ نمط Modalisation التى يعتمدها الاشتغال السّرْدى فى رواية (ذات) عبر التصوّر الكامن وراء اختيار صنع الله ابراهيم لصَوْغ نصّى Textualisation يوازى فيه بين وقائع الحكاية والوقائع المنقولة عن الصحف المصرية ، تبعا لذلك تتبأر وحدات التضمّن فى رواية (ذات) حَوْل :

1 - **الاسناد** : ويُسْتفاد منه جعل اشتغال السَّرْد مرتبطا بأفق تفكير صنع

الله إبراهيم فى صوغ نمط نص الرواية والإقتراب بها من النصّ الموسوعى الذى يرصُد حركية الواقع وحركة التاريخ من منظور حكاية موازية يجلّيها سرد وقائعى يختزل سيرة (ذات) ويحقق عبرها انفلاتا ممكنا من عالم الواقع إلى عالم الحكاية ، ورواية (ذات) ، بهذه الخاصية ، " موسوعة " تضبط وتحدّد العالم " الواقعى " ولذلك ، حين يَسْتعير العالم الحكائى جملة من خصائص العالم " الواقعى " فإنه يقدم كذلك أفرادا معروفين سلفا من خلال الأسماء المشتركة أو من خلال أسماء الأعلام ، وهذا ما تبرزه بكل وضوح الوقائع الواردة فى بعض فصول الرواية والمنقولة عن الصحف المصرية : (أنور السادات ، الشيخ الشعراوى ، الرئيس الأمريكى السابق كارتر إلخ ..) ، من هنا تؤكد هذه الخاصية الإسنادية أن عالم المرجعية هو أيضا عالم مَوْسوعى يَمْنح الحكاية صفة العالم المُمْكن .

2 - **الواسطة** : وهى صيغة نصية تعتمدها رواية (ذات) على مستوى تنويع مواقع أصواتها السّاردة تأكيدا لتفاعل الذاتى والمجتمعى وما يجاوره من تداخل نصّى قادر على جَعْل خطاب الرواية رهين كتابة تخييلية تسْتحضر وساطة خطابات أخرى : ميتا - تخييلية ، متوازيات نصية ، مستنسخات جاهزة تقرّب المسافة بين نص الحكاية والواقع المحايث لها ، وتأتى وساطة الأصوات الساردة لتبرز قدرة رواية (ذات) على استيعاب العديد من القوالب التلفظية التى لا تقوم فقط بنقل الواقع أو السّعْى نحو تشخيص جزء من مظاهره ، بل تروم أيضا (وأساسًا) صياغة تخيلات موازية له يبرزها أفق المحاكاة البارودية التى تبدو وساطة جوهرية ترصد من

خلالها الأصوات الساردة فى رواية (ذات) توتر علاقاتها الاجتماعية وتفكك قيمها ، رغباتها واستيهاماتها .

(6) تركيب :

هكذا تأتى رواية (ذات) لصنع الله إبراهيم حاملة لاسئلتها الخاصة فى ضوء ما يميز تشخيصاتها الممكنة للعالم والعلاقات ، وهذا ما يجعل تخيلها للحكاية قائما على :

1 - توزع الذوات الحكائية بين بحثها عن هويتها وبين ارتياد مغامرة فهم الواقع ، خيباته وصدماته المتكررة ، وبذلك تمنح أصوات السياسى والاقتصادى والدينى رواية (ذات) ملمح الخطاب التخييلى المسند إلى الخطاب الفكرى الذى نجد صداه مثلا عند باحث مثل عبد الله العروى فى (الايديولوجية العربية المعاصرة) بصدد تمييزه بين ثلاث كيفيات رئيسية لفهم القضية الأساسية للمجتمع العربى لدى : الشيخ ، رجل السياسة ، وداعية التقنية .

2 - الاحساس القوى بتصدع العلاقات الاجتماعية والاعتناء بالإنصات إلى الاستيهامات الداخلية للذوات فى تمثلها لعوالم المواضعات وأوهام الحقيقة .

3 - فهم كتابة التخيل بما لايفيد نقل الواقع أو محاكاته ، بل منح التخييل قدرة نقد القيم وخلخلة النمط المألوف فى الكتابة بواسطة حكاية قادرة على إعادة تشخيص الواقع والتجربة والمصير .

فضاء الكتابة
فى
« رسالة فى الصبابة والوجد » لجمال الغيطانى

عبدالرحيم جيران

إن توصيف الكتابة فى رسالة فى الصبابة والوجد [1] لن يتيسر إلا بالنظر إليها فى ضوء مشكلة تفاعل الصيغ الجمالية ، وما يقتضيه تمفصلها من دلالات . فالنص الأدبى لا يشيد دلالته وفق سيرورة ما للإرجاع تتحكم فى توليد وَقْعه فحسب ، ولكنه يفعل ذلك أيضًا ، بالاستناد إلى التمفصلات التى يُخْضعُ لها إمكانيات التجنيس المتاحة له ، ومفاد ذلك أن معضلة الدلالة يجب أن تغير موقعها باتجاه الكيفيات التى يتم بموجبها إدراك العالم جماليا ، ويتأسس بمقتضاها مقول النص ، وما يترتب على ذلك من قضايا وافتراضات تَخُصُّ بناء المعنى ، ولعل أهم ما يميز اشتغال هذه الكيفيات ، هو أنها لا تتحقق - دوماً - على نحو صافٍ ، غير مشوش ، بل غالبًا ما تتم داخل مسار معقد من التوجهات المتعارضة والمتناقضة .

والأمساك بأشكال التقاء هذه التوجهات وتمفصلها ، هوما يفضى إلى تلمس المعنى الأدبى . وهكذا لا يعتبر النص السردى مجرد مادة حكائية تقدم من خلال شكل ما معترف به ، يكتسب صلاحيته من هوية مشتركة يتقاسمها المجتمع النصى ، ولكنه يعد - بالإضافة إلى ذلك - التسجيل

المحيِّن لهذه المادة داخل فضاء من المتفصلات الجمالية موسوم بالتغاير ، فضاء مؤثث بإحتمالات مختلفة للكتابة ، تحمل في طياتها معضلات الزحزحة الرمزية التي يتعرض لَهَا المجتمع النصى .

١ - النص وسياقاته :

لعل أول مهمة تعترض متفحص هذا النص السردى ، هى الحسم فى طبيعة السياق الوضعيَتِي الملائم له [2] ، خاصة وأن الكاتب لم يؤشر على كتابه بما يحيل إلى هويته على صعيد التجنيس : أهو رواية أم رسالة ، أم مجرد نص سردي ؟ لا شيئ يشير في الغلاف ، أو فى ثنايا النص ، إلى تحديد ما لطبيعته . ولذلك يبقى العنوان وحده مؤشرا على اختيار أولى - ما دام يتضمن فى صياغته لفظة الرسالة ، وهذا الأمر يجعلنا نفترض - مرحليا - سياقا ما للكتابة ، نحدده فى جنس الرسالة ، كما يؤشر إنتاجه في الثقافة العربية . وبالتالى نتكهن مسبقا بجَوٍّ ما للكتابة والقراءة معًا ، يمكن تمثيله انطلاقا من ترسبات الذاكرة أو من مستلزمات الخبرة ؟ حيث تنشط الكتابة - الذريعة بوصفها ملائمة لمجتمع نصي ، يقوم على إعلاء وظيفة التعلم ، وما يقتضيه ذلك من تلازم بين السؤال والإجابة ، بوصفهما مبدأ تنظيميا للوظيفة المذكورة آنفا .

والتعلم محدد - فى مثل هذا الجوّ - بتراتب فى إدراك المعلومة الخاصة بموضوعة ما ، حيث يكون النص النثرى نوعًا من الإضاءة الموسوعية لها . لكن هذه الإضاءة ، إما أن تكون نوعًا من المفهمة القائمة على التجريد ، وأما أن تكون قائمة على التشخيص السردى أو المزاوجة بينهما . كما أن بنية التعلم تظل - بالرغم من التراتب في الإدراك بين من يَطْلُب ومن يُلَبِّى - بنيةً مشيدة انطلاقا من التبرير الداخلى لشرعيتها ، ولذلك نجدها تبنى قناعتها بالقياس إلى قناعات أخرى ، تسلبها مواقعها على صعيد الحجة .

إن « رسالة فى الصبابة والوجد » نص سردى يتشكل وفق بنية السرد - الذريعة ، ما دام يستمد تبريره الداخلى ، انطلاقا من فن الرسالة . ولا تبرز هذه الحقيقة من العنوان فقط ، بل تبرز أيضًا من خلال طقوس كتابة النص ذاتها . فمفهوم الرسالة المتضمن فى العنوان ، يضعنا أمام كون تمثيلى مائز ، نتخيل بموجبه عالماً ممكنا [3] للكتابة ، بوصفه مشهد البنية ، قد يكون العالم موصوفًا ضمنها ، وفق سنن محددة ؟ حيث يكون لزامًا علينا المرور من مشهد ممكن لعالم مهيمن على علاقتنا بالسرد ، إلى مشهد آخر ، يفرض بواسطة طاقة التمثيل [4] التى يحملها الكلُّ الإمكانى للرسالة ، استبعاد غيره من العوالم السردية . بيد أن الكتابة فى « رسالة فى الصبابة والوجد » ، وهى تنبنى داخل سياق الرسالة ، تنقلب على رغبتها هذه فى نفس الآن ، محققة لذلك نوعًا من التجديل بين عضوية (متموضعة فى علاقة صلبة ومتراخية ببِنَيةٍ للذات وليس الأنا) وبين لاعضوية (متموضعة فى علاقة انفصالٍ جذرى بالحاضر الخاص للأنا) . إن هذا التجديل الحاد - الذى سنتعرض إليه بنوع من التفصيل فيما بعد يجعل الكتابة تجد مأواها الرمزى في الرسالة ، لكنها تجد نفسها - وضداً على رغبتها - متجهة إلى تدمير هذا المأوى ، حيث تحتفظ من فن الرسالة بشكله دون محتواه ، إذ يتم استبدال التعلم بالبوح [5] . يبد أن هذا البوح يتخذ - مع ذلك شكل سر ، وهو شيء يتعارض مع بنية الرسالة باعتبارها جِنْسًا نثريًا . ومفاد ذلك أن شرط التعلم القائم على التعدى ، والمميز للرسالة ، مُنْتَفٍ ، وغير متحقق ، ما دام القصد متجمعًا فى النَّصِّ إلى جعل البوح سراً بين من يروى ومن يتلقى . وقد يعترض معترض فيقول : إن النص يفترض - داخل لعبة الكتابة - لعبة البوح - السر ، ولكِنه يصير - على مستوى القراءة - سراً مباحًا للكلّ . غير أننا نرد على هذا

الاعتراض بالقول : إن هذا السرَّ ، يظل مع ذلك سرا ، ما دام القارىء وجهًا إبداليا للمتلقى (الأخ - الصاحب) . ينضاف إلى ذلك ، أن التمزق الذى يحدث فى المأوى الرمزى المشار إليه ، يتمثل أيضا فى كون النص ينقلب على وظيفة الرسالة المتمثلة فى المعرفة والاعتبار ، إذ يستهدف بالدرجة الأولى ، الإبلاغ عن تجربة خاصة ، داخل وضع خاص ، ما دامت موضوعة الحب التى يعرض لها النص ، لا تمرر من خلال أسلاك الوضع الانطولوجى للمجتمع النصى ، بل تمرر من خلال وضع انطولوجى لأنا تخصص نفسها بتفرد ، داخل مشهد ، يتقاطع فيه الزمن الماضى الخاص بحاضر متسم بالغياب . ويفضىِ مثل هذا البناء السردى للموضوعة إلى انقلاب الكتابة - وهى تتم داخل سياق الرسالة - على ذاتها ؛ حيث يبرز سياق آخر مختلف ، هو سياق الرواية الذى يجد مادته فى التعالق المتراخى بين سريرة الأنا وكلية متفسخة .

وإذا ما انتبهنا إلى أن الانقلاب المشار إليه أعلاه ، على صيغة الرسالة التراثية يجعل الكتابة تتعين داخل مجال الرواية ، وانتبهنا إلى أن هوية الكاتب (جمال الغيطانى) محددة داخل هذا المجال ، مادام معروفًا على أنه كاتب روايات ، وينتمى زمنيًا إلى زمن الرّواية ، فإن الكتابة ، لابد لها أن تحمل - فى هذا النص السردى - سؤال الرواية داخلها . وهذا السّؤال محدد - أساسا - فى استنطاق الزمن ومنحه الكلمة الخاصة به ، حيث التقاطع وارد بين حاضر يتأسس وبين زمن مُنْتَهٍ ، تتعذر استعادته بوصفه مجالاً لاكتمال يتعرض إلى التآكل فلو أخلصت الكتابة فى « رسالة فى الصبابة والوجد » لموضوعة الحب دون تمريرها انطلاقا من لحظات الماضى كتعلة لتكوّن حساسية الأنا فى الحاضر ، لكان التردد ممكنا فى طرح سؤال

الرواية على هذا النص السّردى . غير أن الأمر لم يتم على هذا النحو ، الشيء الذى جعل النصَّ يُذكِّر بسياق الرواية ، لكن هذا المأوى الرمزى الثانى يتعرض بدوره إلى التدمير والتمزق ، بفعل انقلاب النص على شرط الرواية أيضًا . ويتحقق هذا التخريب على مستويين :

أ - التمثيل الفنى للرواية :

إن إمكانات التمثيل التى يتيحها هذا الفن تظل محددة ، على نحو حاسم ، فى إخضاع الفكرة (الخلاصة أو البنية المكبرة) إلى التشخيص الملموس كما يفترض ذلك هيغل . وما يجعل الرواية تتميز بقدرتها على محاورة مادتها ليس هو التركيب الذى يتيحه التجريد ، وإنما التحليل الذى يفرضه الطابع الملموس لبناء معرفتها بالواقع .

وما تقوم به « رسالة فى الصبابة والوجد » فى تركيبها لمادتها ، ينقلب على التمثيل الفنى للرواية كما وصفناه باقتضاب . فهى تحفل بالتجريد ولا تتركه ثاويًا فى الخلف كاستخلاص موكول إلى القارىء . ويتجلى ذلك فى أشكال التوطئة التى يمهد بها السارد للفصول ، والحالات التى ينقلب فيها وضعه داخل تجربة الحب بوصفها سيرورة (النظر / الانتظار / الشوق الغياب / الوصل / الفراق) ، حيث نلمس الطابع التجريدى الذى يتخفى وراء ثوب الحكمة . إن النص لا يتأسس برُمَّته على التجريد ، إذ يحفل بالتشخيص الملموس لأوضاع الحب التى تتوالى على السارد ، لكن يبقى من الملفت للنظر هذه المزاوجة بين شرطين يختصَّان بخطابين مختلفين : خطاب الحكمة وخطاب الحكى . هذا فضلاً عن اعتماد صيغ القول التجريدى من تعليل واستنتاج ومقارنة وتفسير : « أقصد تعلقى بالبناء ، دراسته ، وترميم القديم منه ، وهذا ما أتقنته ، وذاع عنى ، إنه الرغبة يا أخى فى

عدم الزوال ، فى البقاء ، فى تثبيت اللحظة التى يستحيل إيقاف مروقها . انفلاتها ، فكأنى أعوقها بالحجر » [6] . فمثل هذا الملفوظ النصى يشير بكل وضوح إلى إحدى خصائص الخطاب التجريدى الذى يقوم على تعليل ذاته وتأويل عناصره .

(ب) السجل اللغوى :

لقد جعلت الرواية العربية - وهى تتشكل فى لحظاتها الأولى - من معضلاتها الفنية الأساسية الحسم مع اللغة الرسمية السائدة ، بكل ما تتطلبه هذه الأخيرة من طقوس وشعائر ، وبكل ما تحيل عليه من سلطة رمزية كانت سياسية أم دينية [7] . ولهذا كان لزاما عليها أن تعملَ - تحت ضرورة موضوعها المتحول والمنسبى ، وتحت ضرورة الأسلوب الروائى - على مغادرة مجال اللغة الرسمية ، نحو مجال ألسنى مغاير يقومُ سِجلُّه على التنسيب والتجدد والإبداع والتوليد ، حتى يمكنها أن تلائم من جهة اليومىَ بوصفه موضوعا للرواية يفرض عليها الاتجاه نحو التفاصيل واستقطاب ما هو خاص ، وأنِ تلائم من جهة أخرى أسلوب الرواية الذى يحفل بتفريد الخطابات وامتصاص الأشكال المتنوعة للسرد : الشفهية والمكتوبة والأدبية ونصف الأدبية [8] . ولذلك نجد الصراع حول فن الرواية الوافد ، صراعًا حول اللغة ذاتها ، صراعًا يعكس زحزحة وتخلخلا فى مواقع السلطة الرمزية لمجتمع نصى بدأ ينقسم على نفسه ، حيث يتم الإعلاء من شأن أجناس بعينها انطلاقا من نبالتها اللسانية ، ذات التتويج المقدس ، ويتم فى المقابل الحطُّ من شأن أجناس جديدة بعينها بدأت تبزغ بوصفها تعبيرا نوعيا عن كتلة نصية جديدة ذات انشغالات مختلفة .

إن هـذا التـذكـير يفيدنـا كثيـراً فـى فهـم الانقلاب الـذى يمارسـه نص « رسالة فى الصبابة والوجد » ضد المبدإ الروائى ، ذلك أنها تعيد الاعتبار من جديد للنبالة اللسانية من خلال تركيب الجملة النصية السردية والتعامل مع المعجم ، حيث نلاحظ إحياء حاداً لمفردات المعجم العتيق (وهنا لابد من الانتباه إلى التعالق بين الأثر التاريخى والسجل اللغوي) ، وإعادة الاعتبار للصياغة اللسانية التراثية والأساليب البلاغية المعتمدة فى ذلك : من سجع وترادف وموازنة وإطناب ..... الخ . ومن شأن هذا الاعتماد الأسلوبى أن يطرح إشكالية علاقته بفن يتجه - أساسا - نحو الجدة واستيعاب مظاهرها فى الواقع ، بأسلوب قـادر - بدوره - على التجدد والتحول لاستيعاب ما يقتضيه سياق الجدة من متغيرات لا تقوى الأساليب القديمة على تكليمها .

إن اللغة التى تحفل بها هو بلاغى تراثى ، وبما هو مسكوك ، وبما يحف بهما من طقوس وشعائر فى التبليغ ، تضعنا أمام تعارض حاد بين المطلق والنسبى ، بين العام والخاص . فالمطلق يوازى الثبات والعام يوازى الجوهر ولذلك يتجه السجل اللغوى المعتمد فى النص ، إلى نوع من التثبيت كما هو فى عداد : السرمدى ؛ أى الاعتقاد بوجود لسانٍ مقاوم للزمن وتحولاته ، وغير متأثر - على الإطلاق - بمحيطه المتنوع بما يتضمنه من رطانات ومنافحة واقتراض ، ونحت ، وتبجح ... الخ . إننا بإزاء نفخ الحيوية فى لسان مُجَلّل بالموت . كما أن الاعتماد البلاغى والمسكوك التراثيين فى النص لا يتجهان نحو تكليم التضاريس التى تبرزها الأشياء والظواهر عبر اللحظة التى تنبثق منها ، بل يتجهان نحو الإيحاء بما هو عام فى الأشياء والظواهر : أى جوهرها ، إن كانت تملك بالفعل جوهراً يدوم .

ومن المثير حقاً ، أن يمتد الجوهر اللساني في تعريف الأداء الأسلوبي السردي إلى تفريد الشخصيات ، حيث لا يشار إليها بأسمائها (باستثناء فاتاشياء وفاليريا) ، ويتم الاكتفاء باستدعاء أوصاف عامة لها ، لاتخصصها ، ولا تمنحها تميزا داخل النص السردي . إنها مجرد حالات لحالة واحدة . وأعتقد أن الأمر لا يرتبط - هنا - بتأثر ما بالنص الروائي الغربي ما بعد الحداثي ، بقدر ما هو نتيجة حتمية للانقلاب الذي يمارسه النص ضد المبدإ الروائي عَبْر سجله اللغوي . ولا حاجة لنا للتذكير بالاسم وعلاقته باللغة والمنطق وما يترتب على توظيفه روائيًا على مستوى التشخيص ، بل ما نرومه - هنا - هو التأكيد على طبيعة التقليص الذي يمارسه الخطاب السردي بواسطة الأسلوب ، اتجاه التنوع النسبي للحياة والعالم . ولعل في الحضور المقلص لليومي حدَّ الغياب ما يعضد المعضلة اللسانية التي ألمحنا إليها . وهي معضلة لا تنفصل عن استراتيجيات التعالي التي تتحكم في توليد النَص .

٢ - النص والمتعالي :

إن النص يؤشر - وهو ينكتب داخل سيرورة متصفة بتجارب الصيغ الجمالية - على استهداف تحقيق لعضوية لا يسمح بها الواقع ، عضوية لم يعد في العالم ما يوفر تجليها ، حيث عناد التحولات الطارئة على المجتمع ، يفقد الأنا المأوى الإيديولوجي الذي يمكنها من الانتماء إلى ذات ممتلئة ، ذات تقدم نفسها كبنية من الاقتناع الملائم للاستمرار في الوجود ، داخل سيرورة كلّ متماهٍ وصُلب . وتحت الإحساس بتفسخ هذه العضوية (9) الممكنة ، يتم البحث عن إبدال ملائم لها ، ليس في الواقع ، وإنما في عالم لساني كان يسمح بمثل هذا الحضور لكلّ مُتماهٍ ، وليس هذا

العالم اللساني سوى ما يقدمه التراث من مأوى رمزي ، قد يصل أحيانا إلى الاعتقادات والنوايا . ومما لا شك فيه أن تاريخ الإبداع يمكننا من نماذج التعالي التي تتجه نحوه النصوص غبّ الإحساس بالأزمة ، سواء كانت هذه الأزمة عائدة إلى الإبداع أو إلى المجتمع النصي . وما الكوميديا الإلهية إلا مِثال نموذجي لمثل هذا التعالي ؛ حيث يتم استبدال فقدان المعنى في العالم الارضي ، بامتلاء كلي في عالم مفارق ، هو عالم السماء [10] ، ونفس الأمر ينطبق على رسالة الغفران والمقامات ، فإذا كانت الأولى ، تحقق التعالي على مستوى عالم مفارق ، وبواسطة الشعر ، فإن الثانية تفعل ذلك على صعيد اللغة ، بما تحفل به من زخرف وصنعة . فَحِينَ تُبتَذل القيم ، وتفقد وقعها داخل الواقع ، يتم تغيير الاتجاه نحو عالَم آخر ، يسمح بتبدي المعنى ، من خلال توفيره نوعا من التماهي بين الأنا وحنينها إلى الأصيل الذي لا تطاله شائبة . وبالقبض على هذا الإشكال ، نفهم نزوع « رسالة في الصبابة والوجد » نحو استثمار العتاقة الأسلوبية لعالم لساني منتهٍ ومتحفي ، لأنه يوفر - على الأقل - الإحساس بالثبات أمام قوة التحولات المدوِّخه لواقع مستعصٍ على المجاورة وهكذا يصبح التعالي موجها نحو اللغة بوصفها السكن الممكنَ في عالم يكون العراء فيه كاسحاً . ولا غرابة أن يكون السجل اللغوى المتصف بالعتاقة مماثلا . في حضوره - للأثر التاريخي ، إنهما يحيلان معًا على بنية للمعنى موحدة وواحدة : استبدال الابتذال والتحول ببقاء وثبات رمزيين ، وكأن لسان الحال يقول : مادامت اللغات الإيديولجية الراهنة متعبة بالإخفاق ، فلا مناص من استبدالها بما هو مكتسب لصفة الدخيرة والكنز ، ولصفة الإشارة الثمينة التي تدل على المجد . فالأثر اللساني (وراء الأثر التاريخي) استعارة للزمن الماضي : زمن المجد والامتلاء ، وهو يوازى زمن الأنا المنصرم والمتسم بالتدفق ،

حيث كانت التجربة السياسية موصوفة بكرم الـوعـد ، ويمكـن نعـت هذا الزمن بصفة « المتحفى » لتوقفه النهائى واندراجه داخل سيرورة مجللة بالمحو المميت ، فى مقابل زمن آخر ، هو زمن الحاضر الذى يتصف بانعدام الفعل ، والحماس ، واكتساح الخراب للنفوس . فالذكرى تعدّ تمفصلاً لتعالٍ مستحيل داخل العالم (وَيدلُّ عليه سرْديًا استرجاع لحظات الماضى المؤلمة) ولتعالٍ يسمح به الأثر بوصفه استبدالاً فى الانشغال ، استبدالاً يؤكد على الرغبة فى : « عدم الزوال ، فى البقاء ، فى تثبيت اللحظة التى يستحيل مروقها ، انفلاتها »[11] وإذا كان الأمر كذلك ، فإن السجل اللغوى ليس إلا مضاعفاً للأثر العمرانى . إنه يعدّ - بدوره - نوعًا من المقاومة اتجاه نسبية الواقع وتحولاته . وهكذا تصبح العضوية متموضعة فى الكلّ الرمزى لتراث لسانى موسوم بالتماسك والتوالد اللانهائى والايقاع المتناعم الذى يعوِّض إيقاع الواقع المختل . هذا فضلا عما تسمح به مغايرات هذا التراث من مُضاعفة للصوت والرؤية السرديين ؛ حيث يكون المتكلم فى النص ، ليس هو الراوى (المرسل) ، كما يتبدى ذلك فى الظاهر ، بل هو الآخر القائم هناك (فى النصوص العتيقة) ، بوصفه جهازاً قيمياً ، مؤثثا بيقين نمطى لا يقبل التفسخ أو التعدد ، وذلك ضداً على الصيغ الاحتمالية التى تهيمن على التلفظ النصى (ربما ، قد .... الخ) . كما أن العالم الممكن لهذه المغايرات (عالم الاقتناع والاعتقاد) هو الذى يحدد طبيعة الرؤية ، بالرغم من مظهرها القائم على المصاحبة ؛ حيث تصير منظوراً متعاليًا ، متحكمًا فى مجمل استراتيجيات تناول الأشياء والشخوص والعالم . بيد أن هذا الاستهداف للعضوية ، عن طريق التعالى اللسانى ، يجد نفسه - وبالضرورة - منجزاً داخل سيرورة للتفكك يعبر عنها النص ، بالاتكاء على واقع يظل فى الواجهة الخلفية للنص مؤشرا على التباعد الجذرى بين الطوية

والعالم ، مما يجعل من الحكى مجرد مظهر رمزى لرغبة محرفة عن أصلها الحقيقى ، أو استبدالها بما يضمن الاتحاد والوحدة فى عالم مبنى على التشظى . إن الأمر يبدو - هنا - وكأنه نوع من الإرادة فى الالتقاء بصورة ما للأنا فى تميزها المفرط ، ولكن هذه الإرادة تنتهى بمعانقة ظل لصورة ليست مشابهة للأنا على الإطلاق [12] ، إنها ظلٌ لنظامٍ قيمى لم يعد يوفر ذلك التماثل الممكن بين المعنى وعالم معادٍ له .

٣ - النص والظل :

إذا كانت « رسالة فى الصبابة والوجد » تَنْبَنِى على مضاعفة السرد المكتوب ، بمغايرات تخترق نسيج النص ، متباهية بحضورها الجلى ، فإنها تضاعف نفسها أكثر مما يتم التفكير فى النص - الظل الذى يتخفى وراءها . وليس هذا النص سوى « طوق الحمامة » لابن حزم [13] قد يزكى الكاتب هذا الافتراض ، وقد يرفضه ، وله كامل الحق فى ذلك ، ولكن مؤشرات عدّة تدفع القارىء إلى ذلك ، وحتى إذا ما كان الاعتراض قويا على عقد الصلة بين الغيطانى وابن حزم ، فإن مغامرة القراءة ، بوصفها تَمَوْضُعًا داخل سيرورة معقدة من الترابطات النفسية والتأويلية . تجيز لنا مثل هذا الصنيع

فمن المؤشرات الملحة ، نذكر أيقون « الحمامة » الذى يكتسح الغلاف . أهو اكتساح من وحى النص ذاته ، أم هو استحضار واعٍ أو لا واعٍ لكتاب ابن حزم (المتوفى سنة ٤٥٦ هـ) ؟ فلفظة « الحمامة » التى تدخل فى تكوين عنوان هذا الكتاب تتحول إلى أيقون مجسدٌ . وقد يقول البعض : إن الأيقون المذكور رمز للرسالة . وبالتالى لا علاقة له بحمامة ابن حزم ، وهذا القول وجيه ، ولا نرده على الإطلاق ، بيد أننا نشير إلى أن لفظة « الطوق » الواردة فى عنوان كتاب ابن حزم تشير بدورها إلى الرسالة ،

ما دام يستخدم حاملا لها . وهكذا تَتعَضَّد الصلة بين العنْوانيْن ، إذ يتضمنان بالضرورة وظيفة الإرسال ، ويزداد الأمر رسوخًا ، حين ندرك أن الكتابين معًا يدوران حول موضوعة الحّب . وصف المؤشرات الظاهرة أيضًا ما يقوم به نص « رسالة فى الصبابة والوجد » من تحوير بصدد العديد من ملفوظات « طوق الحمامة » ونذكر منها ، على سبيل التمثيل ، ما يأتى :

طوق الحمامة	رسالة فى الصبابة والوجد
* « ومنها بهت يقع وروعة تبدو على المحب عند رؤية من يحب فجأة وطلوعه بغته » . (ص14)	* « ولحظة انبثاق رؤيتها كنت الأشدَّ وحدة » (ص90)
* « فترى الناظر لا يطرف ، يتنقل بتنقل المحبوب ، وينزوى بانزوائه ، ويميل حيث مال كالحرباء مع الشمس » . (ص13)	* « ... ولو بدرت التفاتة منى فيقينى أنها ترقبنى ، ولو تحركت على مرأى منها ، أو تحدثت بقربها ، أو جلست صامتًا فإننى أضمن حركتى وصوتى وسكونى رسالة إليها لعلها تتلقاها لم يعد الوجود مطلقاً ، ولم تعد الكينونة مفرغة أو بلا غاية ، بل صرت دواراً فى فلكها » (ص14) .
* « ولو لم يكن من فضل العين إلا أن جوهرها أرفع الجواهر وأعلاها مكانا ، لأنها نورية لا تدرك الألوان سواها » (ص33) .	« وغرابة عينيها الرحبتين ، الطاقتين ، النورانيتين ، حيث يتطهر فيها الضوء » (ص34)

* « وقد علمنا أنه لا بد للكل مجتمع من افتراق ، ولكل دانٍ من تناءٍ ، وتلك عادة الله فى العباد والبلاد حتى يرث الله الأرض ومن عليها ، وهو خير الوارثين ... وسمع بعض الحكماء قائلا يقول : الفراق أخو الموت ، فقال : بل الموت أخو الفراق » (ص83)

* « أليس مصير كل تلاق إلى فراق ؟ والفراق بداية العدم » (ص50)

« اعلم يا أخى أن الجماعة رحمة ، وفى التئام الشمل أنس ، وفى الاتصال دواء وبقاء ، وفى الانقطاع عدم » (ص46) .

« هذا حالى يا أخى آرى النهاية فى البداية » (ص35) .

إن اختيار هذه الملفوظات النصية ، لم يتم صدفة بل كان موجها بحسب أهداف تفرضها القراءة ، وتتمثل هذه الأهداف فى نوعين : هدف يتعلق باشتراك النصين معًا فى موضوعة مركزية تستقطب الاهتمام ، ألا وهى : الحب و وما يرتبط بهذه الموضوعة من حالات تختص بتحولاته كرغبة . ونُمَثِّل لهذا الهدف بالملفوظات النصية المتماثلة الثلاثة الأولى . وهدف يتعلق باشتراك النصين فى تماثل استراتيجيات التعالى التى تضاعف القصد الذى تعبر عنه الرغبة ، ونمثل له بالملفوظ الرابع ، ولعل هذا الهدف الثانى يمثل - بالنسبة لنا - حجر الزاوية فى ضبط التماثل بين النص وظله على مستوى تحويل التاريخ إلى معضلة داخل الكتابة ذاتها ، فإذا كان النصان ينبنيان حول موضوعة الحب ، فإن ذلك يظل مجرد استبدال رمزى لتجربة تاريخية مريرة انسحبت آثارها على الكتابة . ويتم هذا الاستبدال وفق ما تقدمه موضوعة الحب من إمكانيات للاتحاد والوحدة .

وغياب الوحدة فى الواقع وحضور التفكك ، يقودان الكتابة فى النصين إلى نشدان الاتحاد فى عالم مواز : هو عالم الحب والألفة . وكلٌ من النصين يذكر بسياق التفكك ، من خلال إضاءات مقتضبة . ولكن بطريقة مختلفة عن طريق الآخر .

فنص ابن حزم يشير بواسطة الخبر إلى رمز المجد السياسى ورموز التفكك للتدليل على حالات الحب ، وبالتالى تظل إشارته هذه مكتسبة لخصيصة الحجة . بينما يشير نصّ الغيطانى إلى سياق التفكك بإضاءة لحظات المجد الماضى ، من خلال استدعاء التجربة الشخصية ، فتأتى الإشارة مكتسبة لخصيصة العلة . ولفهم الاستبدال الرمزى المذكور آنفًا ، تدعو الضرورة إلى تقديم عرض مقتضب للسياق الظرفى الذى كان يشتغل خلف الكتابة فى النصين معا . ويتمثل هذا السياق - بالنسبة لطوق الحمامة - فى غياب الوحدة السياسية ، وانهيار حلم الخلافة فى الاندلس خلال القرن الخامس للهجرة ، وفى انهيار مجد أسرة ابن حزم بانهيار النظام السياسى ، لأنها كانت فى خدمته ، هذا فضلا عن التفكك الذى يتبدى فى الاقتتال بين الطامعين فى الحكم والسلطة . بينما يتمثل السياق الظرفى . بالنسبة لرسالة فى الصبابة والوجد - فى انهيار الحلم بتغيير العالم ، وإفلاس الحماس الذى كان يُغَذِّى التنظيمات السياسية ، وفى انهيار التجربة الناصرية التى كانت تسعى إلى تحقيق الوحدة وإحياء المجد العربى

نلاحظ - إذن - من خلال هذا العرض المقتضب للسياق الظرفى للنصين معًا ، أنهما يتماثلان فى نفس الوضع . فكلاهما ينكتب فى حضْنِ التفكك السياسى الذى يقود إلى انهيار حلم متوج بالحماس : الخلافة هناكَ أو بناء المجتمع العربى الموحد والقوى هنا إنهما نصّان يكلمان الأزمة بنوع من

التخفف والارتداد إلي عالم يتحقق فيه الاتحاد على نحو صوفى ، تصبح معه الحاجة إلى الألفة ملحة ، إن الإحساس بالزوال ومغالبته ، هو الاستراتيجية الأولى والأخيرة للنصيْن فنصُّ طوق الحمامة يختتم مشهد الألفة والحب بنفحات من الشعر ، يصبح فيها العالمُ الآخر ، عالمُ السماء اليقينَ الممكنْ ، ومجالَ البقاء الحقيقى ، بينما يصبح الأثرُ (لسانيا كان أم حجرا) الرمز الوحيد الذى باستطاعته توفير الاحتماء من الزوال ، بالنسبة لرسالة فى الصبابة والوجد .

المراجع :

(1) جمال الغيطاني : رسالة في الصبابة والوجد ، دار الشروق 1989

(2) انظر ? F. Armengand : da pragmatigve . Que Sais - je -

Ed : puf . Paris , 1993

(3) انظر الفصل الخاص بالعوالم الممكنة في كتاب :

M.Meyer : dvgigue , lanquge et argumentaion . Ed : Hache He paris . 1962

(4) انظر مفهوم التمثيل في كتاب :

P:Bourdieu : Ce Que parler Veut dire . Ed Fayarol . 1992

(5) رسالة في الصبابة والوجد : ص 5

(6) نفسه : ص 115

(7) انظر : محمد كامل الخطيب : تكوين الرواية العربية منشورات وزارة الثقافة : دمشق 1990

– انظر كذلك :

Yeves Reutes : Introduction a'l'analyse du roman , Ed : Bordas Paris . 1991 . p. 9-10

(8) م . باختين : الخطاب الروائي . ترجمة محمد برادة . دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع . القاهرة . 1987 . ص 38 .

(9) انظر : تيري إيجلتون : النقد والإيديولوجية . ترجمة فخري صالح . المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1992 .

(10) انظر لمزيد من التفاصيل ج لو كاتش فى كتابة نظرية الرواية الغنى عن التعريف .٦٥)

(11) رسالة في الصبابة والوجد : ص 115 .

(12) M.Kundera : l'art. du roman . Gallimard , paris . 1986 p = 36

(13) ابن حزم : طوق الحمامة في الألفة والألاف . ضبط أحمد شمس الدين . دار الكتب العلمية . بيروت 1992 .

القصة والخطاب ومبدأ التحويل والتحول

بحث فى استراتيجيات الرومانيسك

فى « رسالة البصائر فى المصائر » لجمال الغيطانى

د . عثمانى الميلود

تمهيد :

تستمدُّ هذه المقاربة حمولتها المعرفية والمنهجية من تصور أصبح مطلباً لكثير من التخصصات فى العلوم الانسانية ، والأدبية بخاصة .

ويتمثل فى التّسليم بأن النص الأدبى كونٌ منغلقٌ على ذاته ، باعتبار أنساقه النصية وتآلف مستوياته وانتظام تركيبه واشتغال مقاطعه وتمفصلاته . هذا من جهة ، وهو ، من جهة أخرى ، كَونٌ منفتح باعتبار آليات قراءته ومرجعه (الصورى ، طبعاً) ؛ لكن العبور من الكون الداخلى للنص إلى الكون الخارجى لَنْ يكون إلاعَبْر قراءة محايثة تراعى الانطلاق من النص ، والاهتمام ببناهُ الحكائية التى يزخر بها الكونُ التخييلى والترميزى المنتج نصّيًا .

ولهذا ، فان هذه المقاربة ستنطلق من وضعين اعتباريين مختلفين ، كلنهما متكاملان : الانغلاق والانفتاح . الانغلاق لضمان قراءة محايثة لسردية النص ، وقصته وخطابه . والانفتاح للبحث عن المعنى المشيَّد ،

نصيًا ، وبخاصة أنَّ الرواية التى سنشتغل عليها «رواية » البصائر فى المصائر لجمال الغيطانى[1] تقوم على مواثيق متعدِّدة : التخييلية والحكائية ، والأنساق الإيدلوجية والأجناسية (الأدبيَّة) .

1 - وصف النص باعتباره قصة وخطاباً:

1 - باعتباره قصة .

المتن الحكائى فى « رسالة البصائر » على درجة كبيرة من الثراء والتعدُّد . فهو على شكل جيوب وأدراج حكائية تظهر وتختفى إلى حين مطوِّرة جزءاً من هذه الحكاية أو تلك ، معلِّلة أحداثاً ووقائع لَمْ تنته بَعْدُ . وهذا التراوح بين جيوب حكائية (متحولة ومتناسلة) هو مامكَّن الرواية من الامتداد فى أزمنة عدَّة وأمكنة متنوعة تشمل فضاءات متباعدة بل متنافرة .

يتكون هذا المتن الحكائى من (14) حكاية ومقطعًا « سرديًا أو ميطا سردياً » :

1 - حكاية حارس الأثر (حكاية - 1 -)

2 - حكاية ما جرى للشاب الذى أصبح فندقياً .

3 - وقت ضائع (محكى أو طر - ديبجيتيك) .

4 - ما جرى للمحارب الذى تقاعد .

5 - لماذا نظر المحارب الذى تقاعد إلى الصغيرات أثناء لعبهن .

6 - حكاية وهذا نبأ الطويجى .

7 - حاشية [2] .

---

1 - رسالة البصائر في المصائر لجمال الغيطاني (1989 فبراير) روايات الهلال - مصر .

8 – حكاية : وفيما يلى نبأ الخطاط الذى راج أمره فى الغربة .

9 – حاشية [3].

10 – وهذه حكاية نزيف .

11 – طبق الأصل .

12 – طرح التساؤلات .

13 – وإنى مخبركم بما جرى من كفيله .

14 – وفيما يلى ما جرى للحلبى .

من الصّعب تقديم ملخص للأحداث والشخوص والفضاءات التى انتعش فيها الحكى واغتنى بها السّرد ، غير أنه يمكن القول أن القيمة الديناميّة المسرّدة نصيًا والموظفة حكائياً ثنائية الوجود لأن رواية « رسالة البصائر » هى لعبة قائمة بين طرفين خصمين ، بالمعنى الحقيقى للكلمة ، لذلك فالشخصيات لا تنجلى سلوكاتها وطبيعة تفكيرها إلا حينما تتجادل مع شخصيات أخرى ويحيي فى أزمنة وفضاءات مغايرة لأزمتها وفضاءاتها [1].

والعلاقة الموجودة ، والمشيّدة حكائياً ، بَيْن هذين الطرفين ، تَسْتَنِد إلى ثلاثة قوانين :

١ - الاستقطاب العاملي :

ونعنى به انقسام الشخصيات إلى طرفين ليست العلاقة بينهما صراعًا متكافئاً بل تبعيّة واستلاباً ، ونادراً ما نجدُ الطرف الضعيف يعُبر هذا

---

1 – هذا علي الرغم من أن المنطق الحكائي ، في رسالة البصائر ، جبري وقبلي .

الوضع السلبى إلى وضع إيجابى[1] (السرّد ، أو التخلص ، أو الفرار حتى) (مثال حكاية ما جرى للشاب الذى أصبح فندقيًا (ص 30 - 61) .

الطرف الضاغط (Sujets Actifs)	الطرف المستسلم (Sujets Passifs)
- الشركة العالمية للسياحة	- الأب
- مدير الشركة الأمريكية التى تدير الفندق	- الابن
- المدير المصرى	- المدير المصرى
- الأثرياء الجدد والثريات	
- هى	
- السيدة الأمريكية	
- الشيخ العربى	
- الضابط	

1 - نستخدم السلب والإيجاب بالمعنى الذي يدلان عليه في السيميوطيقا السردية (العاملية) .

حيث الشخصيات مجرَّد كائنات تحمل قدرها وصندوقها الأسود .

منذ الأزل ، لا تملك حق النظر ولا التغيير ، وأن تحوُّلها قاهرٍ واستلابها أمر جَبْرى (الطرف المستسلم).

2 - الاستقطاب الزّمنى :

السبعينات هى الزمن الخارجى الذى عاشت فيه هذه الشخصيات أحوالها وشهدت فيه مصائرها . إنه زَمن يمْحو ويحذف ويغيِّر ويحولّ قيم وأعراف ما قبله (الخمسينات والستينات) .

إنَّ رواية « رسالة البصائر » رواية زمنية بامتياز ، بل على الأصح ، إنها رواية زمنين غير متكافئين ، الزمن السبعينى بعجرفته وجبروته وهوان الأزمنة السابقة . ولا يَبْدو أن هناك زمنًا مقبلاً . فليست هناك تباشير ولا امكانيات للتصحيح : هناك اندحار وتحول قسْرى ، انحطاط ، انهزام ، وجنون ، صَمْت ومَوْت .

3 - الاستقطاب المكانى :

فى الحقيقة ليس هناك مكان واحد أو مكانان متعارضان بل هناك أمكنة شتى ، لكنها هى الأخرى قابلة لأن تتوزع إلى مكانين متنافرين يشهدان الأحداث وتشابكها ويساهمان كفاعلين تخييليين فى تنامى القصة وتحول الأوضاع ، فهناك من جهة البيوتات التقليدية ، والأزقة الشعبية والمقاهى الأليفة ، والأسواق الخ ، وهى أمكنة تخلق توافقا بين الشخصيات ودوافعها ، وتساهمُ فى إضاءة الجانب الإيجابى من سلوكاتها ، وهناك من جهة أخرى ، الفنادق ، المطاعم العصرية ، مكاتب الشرطة ، والفيلات والقصور وأماكن الشوبينج (Shopping) . وهذا ما جعل القصة

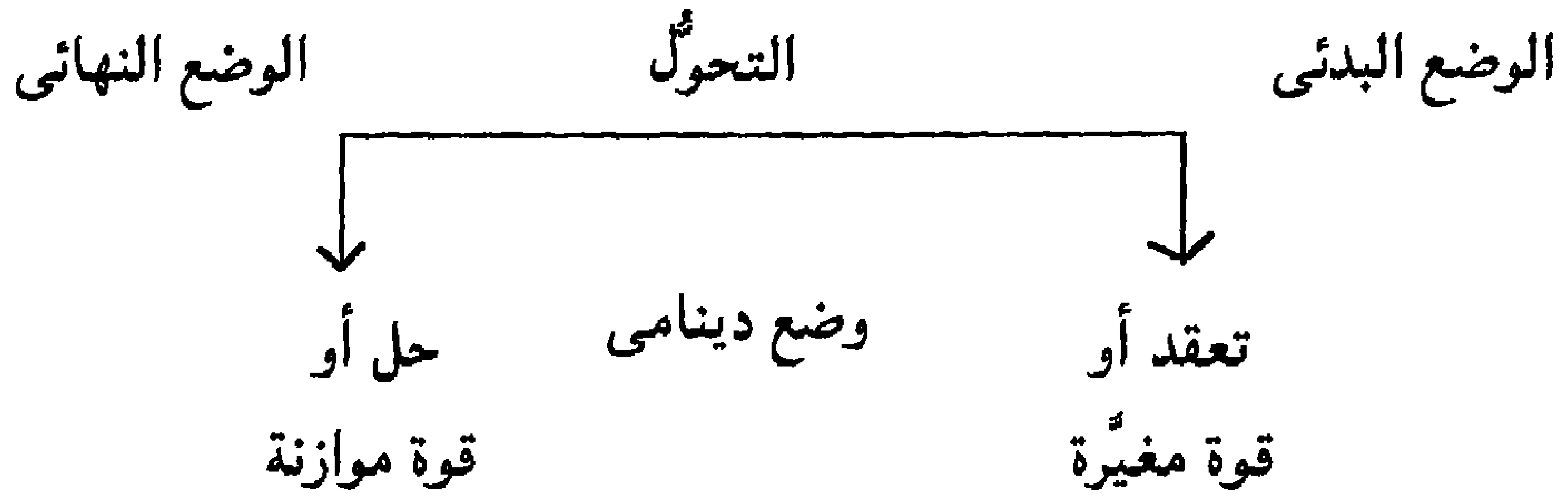
(قصة المكانين المتعارضين) تركز ، بقوة على الأوصاف الخاصة والنمطية ، وبشكل دقيق جداً على الأسماء والمعلومات التى تحُيلُ على معرفة خارجية عن النص الروائى ، وسابقة عن المسطرات المشغِّلة لأحداث هذا الفعل - الأثر الواقعى .

طبعًا ، إن وظائف الأمكنة متعدِّدة ، وما دام أن هذه الأمكنة مضاعفة من حيث هى غرائبية وأليفة ، منفصلة ومتصلة ، حضرية وبدوية ، منها ما يتصل بالماضى ومنها مايتصل بالحاضر .

وهذه الأمكنة والفضاءات الموزعة على مجموع حكايات « رسالة البصائر » تنتظم ، كما أشرنا ، فى نسق وتنتج بذلك معنى خاصاً . ففى هذه الحكايات تتقابل الأماكن الحميمية (البيوتات . مثلا) مع الأماكن المخيفة وهى ، بذلك ، تحدد انتماءات الشخصيات . فهناك أماكن مخصصة للبعض وأمكان للبعض الأخر . وهناك أمكان عامة وأخرى مجرد أماكن عابرة وهى تشهد تحولاً أو انحطاطًا فى السلوك والقيم . فخروج الشاب الذى أصبح فندقيا من منزله إمَّا إن مصحوب بحزن دفين وانتكاس سيكولوجى أو أنه يعنى انشراحا ولذة . إن الأماكن أنظمة كنائية تحيل على الشخصية وترمز إلى وضع ما أو رغبة معينة فى « رسالة البصائر » .

4 - باعتباره خطابا :

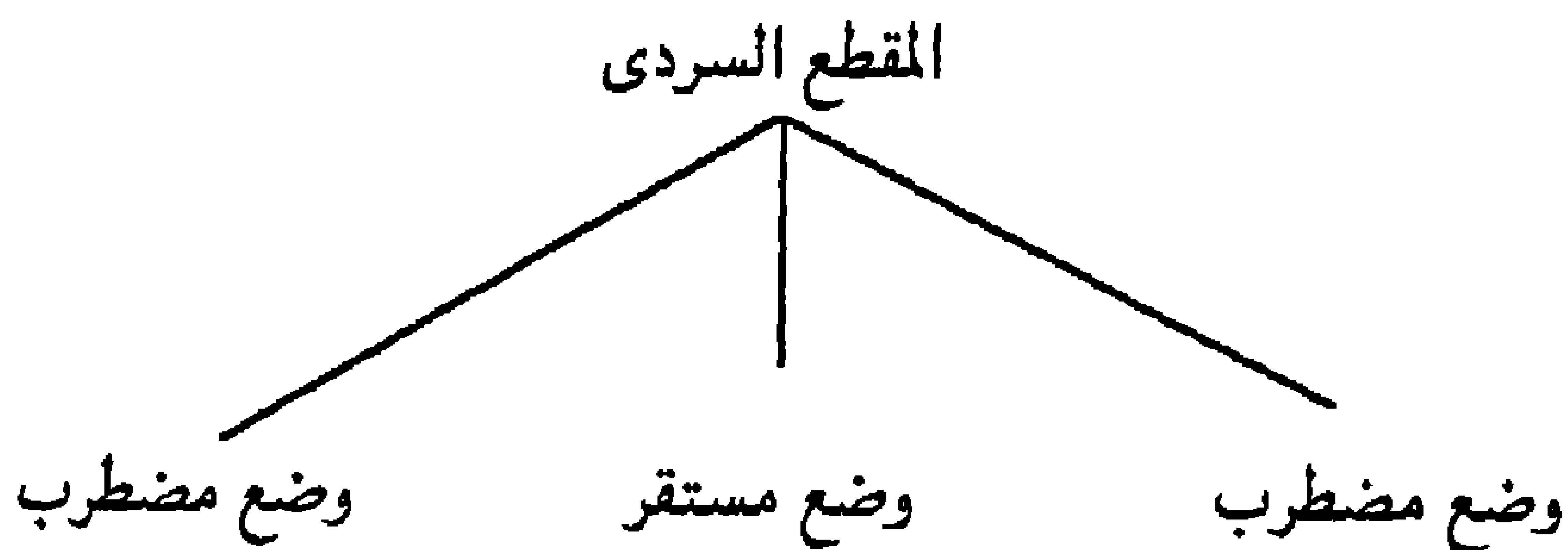
وهكذا نلحظ أن البنية السردية مبنية على تواتر متصل من الأوضاع (من المضطرب إلى المستقر ، فالمضطرب فالمستقر ، ودواليك) وإذا كانت السيميو طيقا السردية قد صاغت خطاطة كونية وتتكون من خمسة مراحل كبرى .



يتحدد المحكى ، بموجبها ، على أنه جملة تحولات من وضع إلى آخر ، فان هذا النموذج يتم اختراقه فى « رسالة البصائر » ، إما بدوام وضع ما أو عدم الانتهاء إلى أى توازن . فالشاب الذى أصبْح فندقيًا ، يمكن أن يلبى (فى الجزء الأول من قصته (الحصول على دبلوم ، عدم تحقيق الرغبة ، وجود شغل ، عدم الرضا على هذا الشغل ، الرضا مبدئيا .

المنطق الظاهرى لهذه الخطاطة ، لكن القانون الحكائى فى « رسالة البصائر » ، يفترض وضعين متشابهين . فكل اضطراب ، مهما تأجَّل ، عبر أوضاع استقرار مؤقتة ، لابد أن ينتهى إلى اضطراب مجدداً (مثلاً) حالة فقد - الرغبة فى الخروج من هذه الوضعية - الحصول على عمل - مضايقات - الطرد من العمل - العودة إلى الفقر .

وبهذا يأخذ المقطع السردى فى «رسالة البصائر » الصورة التالية :



هذا ما يعطى لمسار الحكاية (كل حكاية فى الغالب) ، فى «رسالة البصائر» ، نهاية تراجيدية هى حصيلة جملة تحولات حدثية ووصفية وسردية

وإذا كنا قد أشرنا ، إشارات خفيفة وعامة ، إلى بعض سمات البنية الحديثة والوصفية ، فانه لطبيعة السرد ، وبخاصة الذات المتلفظة والموجهة لكيفية اشتغال السرد وضعًا اعتباريًا خاصاً ، فعلى خلاف روايات الغيطانى الأخرى (التجليات والزينى بركات) ، فإن « رسالة البصائر » تجعل من السارد مجرد عين ترى وأذن تتلقى وذاكرة تستحضر وقلب يتعاطف . فاذا كان هذا السارد ، فى جل روايات الغيطانى ، غالبًا ، ما يكون بؤرة لمحكياته ، فانه في « رسالة البصائر » يتنحى غالبًا ، عن هذا الدور ليأخذ وضع قناع إله يرصد ويحكى وينذر بالعواقب ويكدر صفو القارىء ، لدرجة أن هذا التعاقد السردى المتكرر يجعلنا نُشْفق على الشخصيات وما ينتظرها من مآل لن يكون ساراً طبعًا . إنه ذات تلفظية محايدة (ظاهرياً طبعا) توعز ما حدث وما سيحدث ولماذا حدث وكيف حدث إلى ذات مفارقة للنص الروائى متعالية عن زماننا ومكاننا (ص ص 9 -10 - 11 الخ) .

- الآية القرآنية التقديمية .

- ما شاء الله كان .

- ماشاء الله كان ، وإلاَّ هَلْ يمكن لنا تبديل ما جرى ، ما كان وإن جاز التحرز للآتى ، وأخذ الحوطة ، مع تحسُّب المفاجاة ، والمجهول وما لاندريه فسجان من تنزه عن تأثير الزمان ، وتعالى من هو كل يومٍ فى شأنٍ (ص 9) .

- اعلموا أنى آثرت الحيدة ، لا أتدخل فى العموم ، لا أجاهر إلا إذا لزم التنويه ، وغمُض القصد ، واستبهم الأمر (ص 11) .

ففى هذا الخطاب الميطا - سردى ، الموجَّهُ ، خصيصا ، لقارىء مفارق لزماننا ، لكونه ينتمي إلى غير الزمان الذى يؤطر هذه المحكيات ، يكشف السارد عن ميثاق لكيفية تلقى محكيات هذا النص وذلك بتمهير القانون / الجبر الذى يستحكم فى الحكايات وكيفية اشتغال السرد وأوضاع السارد . فهو ، فى «رسالة البصائر» ، وفى الغالب الأعم ، ايتيرو ديجتيك (Heterodiegetique) [1] باعتبار أن السارد الأول يروى حكايات ليس طرفا فيها ورغم ذلك فأنه يحيى خلف كل محكياته ويتمظهر وفق صيغ مختلفة ومتنوعة [2] ، وهو الأمر الذى سيعطى لعلاقات السارد بشخصيات الحكايات وضعاً خاصا ، فكلما اتجه إلى تجلية حالات الانفعال وحركية الاحاسيس وحالات اليأس والانكسار المصاحبة لتحولات أوضاع هؤلاء كلما تقنع السارد خَلْف فعل السرد وتنامى الحكاية فهو فى « رسالة البصائر » كلما اختفى وراء فعل السرد كلما « أحسسنا » أنه صار فى ضمير شخصياته كأنه واحد منها ، لكن من غير أن نشعر بحضوره الثقيل كما عهدنا ذلك فى السرود التقليدية .

---

1 - السرد الايتيروييجتيك ، هو السرد الذي يكون فيه تدخل السارد محدوداً جداً وتكون معرفته مصدرها المعرفة التي تنجها الشخصية الموجهة لفعل التبئير .

2 - للتوسع أكثر ينظر جنيت (1972 : 227) لنتفلت (1981 : 17 ، 18 ، 19) وفان دين هوفل (1985 : 88 ، 95 ، 109 ، 127) مثلاً .

11 - استراتجيات التحويل والتحول * في رواية « رسالة البصائر » .

(1) تحويل « الواقعي » الحقيقي إلى تخييلي :

يقول تودوروف (1982، 378) المحكي هو نص إحالي (Referentiel) مع زمنية ممثلة حيث يجب أن تفهم إحالة / مرجع بمعنى الواقعة الخارج - لسانية (كون واقعي أو تخييلي / متخيل) (ص 317) . فكل حادثة مروية ليست مجرد تتابع من الكلمات المنتظمة / التي نظمها السارد ، وإنما هي أثر / نتيجة للانتظام المكتوب بالإحالة إلى حدث ما ، يسمى واقعيا أو متخيلا (ريكاردو 1990 : 40) . تنحو « رسالة البصائر » هذا المنحى رغم الوضع الاعتباري المعقد للتخييل (الإحالة على ريكاردو ، ص 40) . فتجليات التخييل الصورية (من الصورة) تأتي فعلا ، وفق صيغ وأنماط مختلفة ومتباينة ، من بينها الأثر الفعلي للمعايير غير القابلة للقياس الحرفي (litteral) والمرجع (انظر ص 12 , 13 , 30) . فعم عاشور (في حكاية حارس الأثر (ص 12) وحكاية ما جرى للشاب الذي أصبح فندقيًا (ص 30) يوصِّفان هذا الذي قلنا . فالعم عاشور الذي انتقل من « نثر » العالم إلى « نثر » الحكاية يقدم إلينا في بعده الإحالي (المرجعي)

---

*نستخدم ، هنا مفهوم الاستراتيجية ، بشيء من التعميم ، كما حدده عالم النفس المعرفي الأمريكي الأصل والتركتنش (W. Kintsch) . فمفهوم الاستراتيجية نفي لوجوده قواعد صارمة تتحكم في السلوك المعرفي للانسان . فاذا كان النحو التوليدي - التحويل يتصور مسألة تعلم اللغة كما لو كانت استبطانا لمجموعة قواعد نحوية (Grammar Rules) فان الاستراتيجيات تساعد الناس على استنتاج معنى نص ما لكنها لا تضمن لهم نتيجة نهائية خاصة كنتش 1982 : 301 - 302 أما حينما يتعلق الأمر باستراتيجيات نصية فالمقصود بها جملة العلائق المنظورة وغير المنظورة التي يقيمها النص (الراوئي) مع النصوص والخطابات والعوالم الممكنة أو الواقعية أو المفترضة ، أي يصلح في آخر المطاف ، كلائحة من القيم النصية و التخييلية والرمزية والتأويلية والجمالية المنتجة نصيا والمدركة قرائيا ، بتفاوت ، على أن استراتيجيات التحويل والتحول منجزة نصيا لكونها تخضع لمقدرة انجازية قابلة لأن يتحقق منها امبريقيا (تجريبيا) .

اسمه ، وظيفته ، المكان الذى يحرسه ، اسمه عند الناس ، طبعه ، حاله ، لباسه ، وضعه شتاءً أو صيفًا الخ . وهذه الملامح ، فى أغلبيتها ، مرئية ومتزامنة . ووفق البعد المرجعى ، فان ملامح العم عاشور متتالية : معرفة نحصلها شيئا فشيئا ، تحيل على كائن مرسوم باتقان من العام إلى الخاص ومن فوق إلى أسفل ؛ لكن ما أن ينتهى هذا الوضع الإحالى (الايهامى ، فعلا) حتى تنقطع الصلة بالعالم الخارجى ، فعلاً ، لا يمكن للقارئ أن يدرك جزءا دون آخر . فاذا ما تمنى القارىء أن يفهم المشهد من خلال الإحالة فان العم عاشور حاضر منذ أول جملة للوصف وعليه ، كما يقول ريكاردو (1990 ص 41) ، أن يتقدم ، ما أمكن ، فى بحثه المستمر وفق ما تمنحه له حرفية المكتوب ، وإذا ما ودَّ أن يفهم ، حرفيًا ، المكتوب ، فإن التعرف ، جزءاً جزءاً ، على العم عاشور ينتهى مع آخر جملة فى المقطع الوصفى . وكل حكايات « رسالة البصائر » تخضع لهذا التحويل فاشتغال المحكى يتطلب هذا النوع من الإضاءة التى تمكِّن القارىء ، وبيسر ، من إضاءة العم عاشور ، وفى أن يعتقد أنه كائن من لحم ودم . بإيجاز ، فان الأمر يستتبع إيهاما يتم خلاله حذف (نسيان) ما هو مادى ومشخص ، فى المكتوب الروائى . الطابع الحرْفى . وكلّما أو غلت حكاية « حارس الأثر » فى الانقطاع عن الأوصاف المادية كلما انقطع عالم الأشياء وانتقلنا إلى عالم ممكن (Possible World) فإلى عالم قد ينقطع بتاتًا ؛ لكن « رسالة المصائر » تبقى عالماً ممكنا للأسباب التى ذكرنا لكن عبر تحويل خفى لما هو إحالى وحرفى لصالح ما هو تخييلى لا يتنافى مع الأول إلا بمنطقة وكيفيه اشتغاله [1] .

(1) ينظر . بخصوص هذه العلاقة (مثلا) إلي كل من جنيت (1969 ص 54) ، وسيرسيي (1989 ص 11) . وعن العالم (العوالم) الممكن (ة) والتخييلية بخاصة أحيل علي طوناس بافيل (1986 ص 31 ، 43 ، 71) .

(2) **تحويل البيوغرافى إلى محكيات مسرودة :**

البيوغرافى (نقْصِدُ النص والمكوِّن) ، كما نعلم ، وفى النصوص الأدبية وغير الأدبية ، هوالنص (ومكون) مفارق لمرجعه حيث السارد والشخصية موضوع السرد مختلفتان ، لكن من غير أن يمنع السارد (كما يقول لوجون : 1994 : 22 ، 23) الذى يكون مطابقا ، غالب الأحيان ، لمؤلفه من أن يتطرق إلى يومياته الخاصة : عمله ، كيف انجزه ، ورغم أن موضوع البيوغرافى هو الحياة الفردية وتكوُّن الشخصية (ن . م . س) فهذا لا يمنع من أن يشتمل . إلى جانب ذلك ، على التعاقب والتاريخ الاجتماعى والسياسى .

وفى حكاية ما جرى للشاب الذى أصبح فندقيا ، فانه السارد يرسم صورة فردية للشاب ويحدد كيف تشكلت طباعه شخصية ، وكيف تحوَّل عن قيمه الأولى (ص ص 30 , 31 , 32 , 34 , 36 , 37 , 43 , 48 , 49 , الخ) مع إدماج معرفة خاصة بالسارد هى التى ستنقل ، وعبر مفعول المنولوج المسرود ، ما هو خاص بالشخصية كذات لها مصيرها الخاص ، إلى علامة . ويتم هذا المعفول من خلال الإشارة إلى تعاقب التحول ، فى حياة الشاب وأبيه ، أيضا ، وإلى وقائع تاريخية وسياسية واجتماعية

قبل عبور الجيش المصرى لقناة السويس بسنة ، قبل مجىء هنرى كيسنجر قبل فك الاشتباكين الأول والثانى بين المصريين والاسرائيليين - قبل قدوم ريتشارد نيكسون (ص 31 ، مثلا) .

وهذه التأطيرات السردية ، الزمانية والمكانية هى التى تكشف عن تداخل ذاتين ، وعن صَهْر السردى لما هو بيوغرافى ليس بالمسِّ بمحكياته بل بتسريده بلغة وأسلوب السارد ، فليست هناك محاكاة لحياة الشخصية لأن

خطاب السارد لايحاكى إلاَّ ذاته . وإذا كان الملخص (RESAME) فى لسانيات النص نصاً دون معجم ، فان البيوغرافى هو محكى بلغة السارد وأسلوبه ، حيث يتضاعف البيوغرافى وفعل السرد لصالح هذا الأخير ، لأنه إذا كان السارد تركيبيا (Syntaxier) فان السارد ، فى تقديرنا ، وفى (رسالة البصائر) ، يُحْسِنُ المرور من ذات إلى ذات أخرى أشبه ما يكون بدودة قز تعبر إلى حياة أخرى من خلال موت ورقة التوت وعبْر فعل التحول

(3) تحويل المنولجات المباشرة إلى منولجات مسرودة :

وأما التحويل الثالث الذى يشهده الخطاب السردى ، فى « رسالة البصائر » ، فيتعلق بهذه الظاهرة التى تحدثت عنها دوريت كوهن (1977 ص 121 ، 122 ، الخ) والمتمثلة فيما أسمته بالمنولوج المسرود المسرَّد حيث يتم إبراز الحياة الداخلية للشخصية باحترام كلامها الخاص مع الاحتفاظ بالإحالة على ض . الغائب وإلى زمن السرد (ص 122) ، وعن طريق استقراء لما خفى من التمثيل السردى لأقوال الشخصيات وقد تحولت إلى خطاب السارد بفعل منولوج مسرود ، نستطيع الوصول إلى أقوالها . صحيح أن النص الروائى قد لا يضع قرائن تلفظية (ك : عم عاشور قال ، يقول لنفسه ، أو الحلبيى يفكر .. الخ) ، وصحيح ، أيضا ، أن الرجوع بهذه المنولجات المسرودة إلى وضع المنولوجات المباشرة ليس أمراً ميسَّراً ، دائما ، إلا أن وجود أفكار منسوبة إلى الشخصية ، مباشرة ، يلعب دوراً تشخيصيًا لأوضاعها السيكولوجية مخضعا لفتها للتركيب اللغوى الذى يستخدمه السارد (كوهين ، 1977 ص 127) . وإذا كان السارد « فى رسالة البصائر » ، قد جعل هذه الاستراتيجية أساسًا لتجلية آثار الزمن والمكان والعلائق على نفسيات الشخصيات ، فإنه فى نفس الآن ينزاح عن منطق مهم واستراتيجية جوهرية ، لما يسمى بالسرد الواقعى ، على اعتبار

أن الرواية « الواقعية » تقوم ، على ما يسمِّيه أيف رويتر (1991 ص 100) على مجموعة إرادات ممثلة لنموذجه التمثيلي

1 - إرادة المحاكاة

2 - إرادة التوجيه والتعليم .

وأهم تشخيص بلاغي لهذا التوجه الأخير الاحتماء بالأسلوب الكنائي (Metonymique) لتشخيص الكائنات والعالم والأشياء وتمثيلها تمثيلا « أميناً » دون أي انزياح عمّا يعتقد أنه « الحقيقة » .

واستراتيجية المنولوج المسرود هي أشبه ما تكون بالصياغة الاستعارية ('Metaphorique) على مستوى الجمل ، فإذا كان المنولوج المسرود وسيلة للتشبه بأقوال الشخصية ، فان الاستعارة هي كذلك ، وإذا كانت ثنائية الاستعارة - الكناية وتبعًا لعمل جاكسون ، قد صارت تعارضاً بين الشعر (المبني على الصور) والنثر ، فإنها ، تصلح ، من هذه الناحية ، للتمييز بين ما يسمى بـ « الواقعية » (القائمة ، أساساً ، على علائق المجاورة والانزلاق المكشوف للسارد بين الإطار السردي والشخصيات ، الخ) وباقي التيارات الروائية الحديثة .

وهذا الكلام لا يعني أن الحوارات والمنولوجات المباشرة قد تكون تعبيراً عن « كسل » السارد أو إحساس لدى القارىء ، بالروتين إن المنولوجات المسرودة في « رسالة البصائر » تنقلنا إلى أوعاء الشخصيات مباشرة دون إحساس بتكسُّر مجرى السرد لكن عَبْر تركيب لغوي يحتويها لصالح الحكاية وحياتها وأن المنولوجات المسرود علامة لتقنع السارد وإحساس لدى كتابة تسعى إلى تشخيص المتفرد في الشخصيات لكن بهوية مضاعفة : هوية الشخصية وهوية السارد .

(4) تحويل نصوص خارجية إلى دائرة النص الروائي :

وتتضاعف هوية نص « رسالة البصائر في المصائر » بمكون آخر : امتداد الوعي بأنواع الكتابة العربية القديمة بخاصة وامتصاصها لصالح نصه وإذا كان الصديق الاستاذ سعيد يقطين قد سبقني إلى رصد هذا الوضع النصي (1989 أ) بدراسته لرواية الزيني بركات واكتشاف أنواع العلائق القائمة بينها وبين نص ابن إياس « بدائع الزهور » وتعميق هذا الموضوع في كتاب ثالث له (1992) ، فان هناك دراسة أخرى كان لها دور كبير في تجلية الظاهرة واكتشاف وظائفها ودلالتها (قمرى 1991) والأمر يتعلق بنص التجليات . ولا نريد أن نعالج هذه الظاهرة سواء بالاعتماد على الإطار الموسَّع الذى اعتمده د / قمرى أو اعتماداً على الطيبولوجيا التناصلية والتفاعلية لجنيت كما وظفها د / سعيد يقطين . إن حوار جمال الغيطاني ، في « رسالة البصائر » مع نصوص شتى ومواثيق للكتابة مختلفة يدخل في إطار الإجراء النصي الذى نخوض فيه الآن ونعنى التحويل والتحول . إن التحويل يعكس ، بالنسبة لنا ، جملة علائق وترابطات وميكانيزمات ذهنية جل معقدة أكثر مما هي مجرد حدود نصية ، ونختصر القول في الإجراءات التالية : ما قبل النصية ، النصية وما فوق النصية . والمقصود بهذا الكلام أن التحويل هو إجراء معقد تتضافر فيه عدة عوامل إلى درجة يمكن الحديث فيها (قياسا على المقدرة اللسانية عند التوليديين - التحويليين) عن مقدرة تحويلية ، أهم مستوياتها ، تراتبيًا :

1 - تلقى النصوص وفق مسطرات ذهنية معقدة (القراءة المباشرة) الحفظ ، القراءة عبر نص آخر ، سماعها وقد تحولت إلى مرويات شفوية الخ) .

2 - التفاعل بين نص وآخر أو بينه وبين نصوص أخرى .

3 - كيف يذوِّب النص تلك النصوص .

4 - إعادة انتاجها أو إنتاجها بشكل مغاير .

5 - كيف أخضعها النص لمسطرات هيرمونتيكية .

ومن هنا يتبين لنا أن كل الدراسات التى انصبت على مجرد التفاعل الحاصل بين نصوص الغيطانى ونصوص أخرى سواء عبر شبكة التحويل الجنيتية (نسبة لجنيت) أو بحثت عن هذه الظاهرة وهى تمتص مستويات ميكرو نصية أخرى : بقيت حبيسة البحث عن تمظهرات المقدرة الإنجازيّة ولن تعدو أن تكون مجرد إعادة استخلاص لهذه النصوص المتسللة بـ « روح جمركية وأمنية . وكما يقول الغيطانى نفسه (1986 ص 146) فانه يبحث عبر هذا التحويل الأكبر ، عن رغبة فى :

1 - تجديد الفن الروائى .

2 - تأصيل شكل روائى يستمد مقوماته من :

* التراث بمفهومه الواسع :

- التراث الشفوى الشعبى

- التراث المكتوب :

3 - خلق شكل روائى تتوفر فيه مساحة أكبر من القدرة على التعبير والحرية .

وإذا ما أخذنا رواية « رسالة البصائر » وتباعًا للمنظور الباختينى (باختين 1978 ص 87) ككل فإنها ظاهرة متعددة أسلوبيًا ولغوياً وصوتيا وكل تحليل سيصادف فيها عينة من الوحدات الأسلوبية غير

المتجانسة وقد صارت ، في بعض الأحيان ، على مستويات لسانية مختلفة ، خاضعة لقواعد مختلفة .

وأمام تعقد الظاهرة وتجاوزها لمجرد ما هو نصيّ ، نقول إن رواية « رسالة البصائر » تتحدى قارئها بهذا الاغتراف المستمر من مصادر معرفية وإخبارية وأر شيفية تضيق عنها حدود هذه المقاربة .

مظاهر أخرى في رواية « رسالة البصائر » :

السخرية - الوصف - خطاب العتبات

هناك مسطرات تلفظية كالسخرية وبعض الخطابات ذات الاستقلال النوعي (كالوصف والخطاب المقدماتي) تستحق منا ولو وقفة قصيرة .

إن الحكايات التي تتضمنها « رسالة البصائر » تأخذ الوضع الحدثي الذي أشرنا إليه وملاحقة النهايات التراجيدية لشخصيات ضيعت بوصلاتها وسط زحمة العلاقات وآليات الإنتاج الاقتصادي والاستهلاك الأيديولوجي وقد يستغرب القارىء كيف يجد السارد وشخصياته الفرصة للضحك على أوضاع وحالات وتعالقات أضحوا فيها ضحايا .

(1) **السخرية** وتأتي وظيفتها ، في اللحظات الأكثر حرجاً في تحولات الشخصية . وترتبط بذوات مهزوزة لم تتخذ موقفًا واضحا من وضعها الاعتباري فالمدير المصري (في حكاية الشاب الذي أصبح فندقيًا) يتحول إلى موضوع للتندر نظراً لرذاذه الكثير كلمًا تكلم إلى الشاب وتواطئه مع كل الذين واللواتي ساهموا وساهمن في مسخ الكائن في حياة هذا الشاب ، وقد تتحول السخرية في « رسالة البصائر » ، إلى موقف صريح من أثرياء الخليج (من 57 - 58) وذلك

بالتنصيص على تلفظاتهم (ملفوظاتهم) ومحاصرتها بأسلوب يتضاعف فيه خطاب السارد وخطاب الشخصية (المسرود ، طبعاً) . ولا يفوق هذه السخرية إلا الوصف الكاريكاتورى الذى خص به السارد نظامًا سياسيًا عربيًا بأكمله ، من السهل التعرف عليه ، لأن الوصف يعتنى به ويقدمه بأسلوب كنائى تنوب فيه الملفوظات والشعارات الجزئية والسياقات عن الشخوص وأسمائها وتلعب فيه دور الكاشف لخطابه وخوائه ووهميته (ص ص 144 , 146 , 147 , 148 , 150 , 153) .

(2) **الوصف** ويحتل الوصف ، فى « رسالة البصائر » موقعاً نصيّاً متميزاً فليس إيحاء بواقعية بئيسة وليس تزيينا شكلياً وزخرفًا لفظيا إنه الموقع النصى الضرورى لتحزين المعلومات وتعقيد السرد ومضاعفته ، حيث الشخصيات والديكورات تدخل فى علائق دلالية عميقة فالديكور يدقق ، يميّز ويزيل أسباب الغموض عن الشخصية من غير أن يكون هذا الوصف ، كما قلنا فى مكان سابق ، مظهراً لكسل السارد أو سببًا لإيقاف السرد . فبدخولنا إلى النص الوصفى وخروجنا منه لا نشعر بأى انتقال ، بأى اهتزاز لدرجة يصبح فيها الوصف وسيلة لتوجيه قراءة الحكاية (وذلك ، غالبًا) ، بوضع إخبار جديد ولا مباشر عما ستؤول إليه أحوال هذه الشخصية أو تلك .

- هو عاشور بن مهدى النعمانى ، حارس قبه قلاوون وخفيرها ، ينادونه منذ القدم « يا عم عاشور » حتى أولئك الذين يبدون أكبر منه سنًا ، هادىء ، راسخ الحركات ، مقتصد اللفظ ، وافر الشبيبة (ص 12) .

- كان مولده عام ألف وتسعمائة وستة وخمسين كان طفلاً ذكياً ، مليحا ، سليم الخلقة ، في وجهه قبول ، عيناه واسعتان ، وشعره طويل ، ناعم غزير (ص 30) .

نلاحظ أن الوصف (في المقطع الأول) يلعب وظيفة تزينية من حيث هو إشارة إلى واقع حال العم عاشور ، كما أنه يرتب لمرحلة لاحقة ، في السرد ، تجعل للحكاية منطقًا خاصًا حيث تضحى قابلة للقراءة وقادرة على التنبؤ بالآتي . أما في المقطع الثاني ، فيلعب الوصف وظيفة تبئيرية (حسب اصطلاحية هامون (1972 ص 484) حيث يساهم في إبراز شكل المحكى ومد المتلقى بمعلومات ، مباشرة أو غير مباشرة ، عن هذه الشخصية أو تلك ، بخاصة المقدر لها ، حكائيا ، أن تلعب دور البطولة (العم عاشور ، الخطاط ، الطوبجي ، الحلبي الخ) فليس الوصف جزءاً دلاليًا مستقلاً وليس عنصراً خارجيًا عن الأثر الأدبي ، لأنه يتحوّل في « رسالة البصائر » إلى إخبار يتردد في المحكى من خلال كلام أشبه ما يكون ، وإلى حد ما ، بمنولوج داخلي أو مشهد اعتراف إلى درجة يصير فيها ، كما يستطرد هامون (ص 472) خطابا نصف مباشر . فلأى شيء يصلح الوصف في « رسالة البصائر » ؟ إنه :

(1) يلعب دور الملخص لما سيحدث .

(2) يختزل المعلومات التي ستبرر مجموع التحويلات التي ستعرفها الشخصية .

(3) وقد يلعب دور « المنذر » النصّي لتغيير محتمل في منطق الحكي ومنطق الأحداث .

(4) وبطابعه الاختزالي يصرف الوصف عن النص واقعية ما وقد يكون في صورته تلك تجديداً لتيار واقعي ما .

العتبات :

وسنركز بايجاز ، على ثلاث حالات فيها :

1 - الآية القرآنية المؤطّرة .

2 - رسالة الكاتب إلى قارئه المفارق (المقدمة) .

3 - الخاتمة .

ونستنتج منها أن الإنسان ، حسب منطق الآية ، آيل لمجموعات تحولات وتغُيّرات لا يعلمها لكنه سيعرفها ، في حينها ، (غده ومكان موته) . أما المقدمة فتلعب دور الخطاب الملخص لحمولات وتيمات الرواية ، كاشفة ، بعد الآية ، عن المنطق الذى سيطبع الأحداث ويوجّه المصائر (ص 9 ، 11) أما عتبة النهاية فتكشف عن أمرين :

1 - خطاب موجه إلى القارىء ويتضمّن إشارة إلى المنطق القبلي المتحكم في الحكايات ، وإيقاف السارد لمحكياته خشية الإطالة والاملال (ص 273) .

2 - خطاب صوفي ينسب التحول للذوات المنحازة مكانياً تنزية الخالق عن ذلك مع التأريخ لنهاية الرواية (1988) .

المراجع

- الغيطاني ، جمال :

* 1983 : كتاب التجليات (رواية) دار الوحدة للطباعة والنشر ، بيروت .

* 1985 : كتاب التجليات (رواية II) دار المستقبل العربي ، بيروت .

* 1986 : جدلية التناص مجلة عيون المقالات العدد الثاني / البيضاء - المغرب .

- GENETTE, G,

* 1969 :Figures II, Ed. Seuil - Points, Paris.

* 1972 : Figures III, Ed. Seuil, coll Poétique, Paris

- LINTVELT, J,

* 1981 : Essai de Typologie narrative. "Le Point de une" J. Corti, Paris.

* Den Heuvel, Pierrevan (1985):

Parole, Mot, Silence, Pour une poétique énoncistive

Librsirie Jose' Carti - Paris.

- Todorov,t (ed. O. Ducrot),

* 1982, Dictionaire encyclopédique des Sciences du langage, Ed. Seuil, Paris

- RICARDOU J (1990):

Le Nouveau Roman, Ed. Seuil, Ponits - Paris.

- KINTSCH, W (1982) :

* "Aspects & Test Comprehension" in le uy and Kintsch, w (1982), Langnage and comprehension, North Halland Publishing Company.

- MERCIER, G (1989) :

* La Parole Romanesque, eded Klimcksietk.

- Pavel, G. Thomas (1986)

- Fictional Worlds HarWard Univ Press Euglard .

- DORRIT, COHN (1977) :

* La transparence intérieure, éds Seuil, call Poétique, Paris.

- REUTER, Y (1991) :

Introduction à l' Anslyse du Roman, éds Dunod - Bordas, Paris.

ذ. يقطين سعيد :

* 1989 : انفتاح النص الـروائي (النص السيـاق) ط١ – المركز الثقافي العربي (البيضاء – بيروت) .

* 1992 : الرواية والتراث السردي ط١ – المركز الثقافي العربي (البيضاء – بيروت) .

د. قمري بشير :

* 1992 : شعرية الخطاب الروائي (ط١) : شركة البيادر للنشر والتوزيع ، الرباط ، المغرب .

- BAKHTINE, M :
- 1978 : Esthétique et théorie du roman, Gallimard, Paris.
- HAMON, PH (1972) :
- "Qu'est-ce qui une description'?
POÉTIQUE (Revue) N°12/1972)

- لوجون : فيليب (1975)

– السيرة الذاتية ، الميثاق والتاريخ الأدبي ، ترجمـة : عمر حلي منشورات المركز الثقافي العربي / البيضاء (1994).

صخب البحيرة ، وشعريتها

لمحمد البساطي

نجيب العوفى / المغرب

فى حوار مع أدونيس ، أجرته معه أسبوعية (أخبار الأدب) المصرية مؤخرا ، صرح قائلا : { لا تزال أعظم رواية عربية دون الشعر بكثير ، فكيف يمكن أن تحتل الرواية مكان الشعر ؟ ! } .

وهذا رأى ليس بريئا ، يتغيا فى سره وعلنه ، الدفاع عن الشعر من خلال الهجوم على الرواية ، عملا بالقاعدة المعروفة (الهجوم أنجع وسيلة للدفاع) . والاستفهام الإنكارى فى الجملة الآنفة مقرونا بكلمة « تحتل » ، يشى بهذه « الغيرة » المبطنة من الرواية ، وهذه النية المبيّتة للتحرش بها والهجوم عليها ، من أجل عيون الشعر الذى ينبغى أن يبقى وحده سيد الكلام ، متربعا على الذروة والسّنام . ولست معنيا هنا بمناقشة هذا الرأى

وحشد الأدلة والقرائن على خفته وشططه ، فبين يدى رواية محددة مطروحة للقراءة وإبداء الرأى ، وهى (صخب البحيرة) لمحمد البساطى . وهذه الرواية فى ظنى ، دليل ضمن أدلة روائية أخرى كُثْر ، على أن الرواية سارقة نار جيدة من الشعر ، وأنها الخطاب الإبداعى الذى أضحى « يحتل » مكان الواسطة فى عقد الأجناس الأدبية ، دون أن نغفل أو نُهمل ذلك الجنس الأدبى القصير الماكر ، الذى هو القصة القصيرة ، كرصيفة للرواية وأخت لها من الرضاع .

وفى رواية (صخب البحيرة) ، موضوع هذه المداخلة ، تخف وتشف تلك الحدود القائمة بين الرواية والقصة والقصيدة ، وتتماوج الرمال الناعمة فيما بينها ، ليسفر هذا التمويج الإبداعى عن رواية مركبة وبسيطة ، سهلة وممتنعة ، تحقق ذلك التصاهر الحداثى المنشود بين الأجناس الأدبية ، فى غير صخب أو شغب ، سوى هذا الصخب العميق الجياش الذى تسبر الرواية أغواره ، وتتسقّط لججه وأسراره ، صخب البحيرة ، بأنوائها وأناسها وأشيائها ومشاعرها الكتيمة الملتبسة .

ففى الرواية حساسية شعرية فائقة ، لا تخطئها الذائقة سواء من حيث تعاملها مع المادة اللغوية كملفوظ تعبيرى ، أو من حيث تعاملها مع المادة الحكائية كملفوظ تشخيصى وتصويرى . هذه الحساسية الشعرية الوئيدة السارية بين السطور ، تجعل من (صخب البحيرة) أو تكاد ، نشيدا سرديا وشعريا فى آن .

وفى الرواية أيضا ، انفتاح على ضفاف القصة القصيرة واستثمار لإمكاناتها وشعريتها ، من خلال كثافة واقتصاد لغتها ، وتفاديها لغو الكلام وحشوه ، مما تنوء به نماذج كثيرة من الرواية العربية . وأيضا ، من خلال توزيع متنها السردى إلى مشاهد ولوحات قصصية متتابعة ومتقاطعة ، متصلة ومنفصلة فى الآن ذاته . وهذا الصنيع البنائى والحكائى ، يجعل من (صخب البحيرة) أو يكاد ، رواية قصصية أو قصصا روائية ، أى يجعل منها وفق الاصطلاح الغربى رواية « أبيسودية » .

ولا بدع ، فقد عرفنا محمد البساطى أول ما عرفناه ، كاتبا للقصة القصيرة ، قبل أن نتعرف عليه كاتبا للرواية . والحب دوما للحبيب الأول .

والرواية فى حد ذاتها ، لا تتجاوز كمًّا 140 صفحة من القطع المتوسط ، فهى بذلك حَرِيّة بأن تصنف نوعيا ، فى خانة القصة Nouvelle ، من أن تصنف فى خانة الرواية Roman .

لكن الرواية الآن ، لم تعد تقاس بكمها وبذخ حجمها ، إسوة بالرواية الكلاسيكية أو النيوكلاسيكية ، بقدر ما تقاس وتوزن ، بإبداعها وصنعتها وروائيتها Romanesque . وكم من ورم حسب شحما ولحما .

فى الرواية إذن ، من قبل ومن بعد ، نَفَس روائى ساخن وفاتن لا يخيّب أفق الانتظار ، ولها برنامج سردى حافل ومحبوك ، له خطوط طول وخطوط عرض . له حيزه الروائى والجمالى ، فى الزمان والمكان والإنسان .

كيف لا ؟ ! وهى تسرد علينا وقائع كاملة ودقيقة من حياة البحيرة ومطاويها السرية ، وتستعرض لنا حيوات ومصائر أهليها ، فى صراعهم مع صخب البحيرة ، وفى صراعهم مع صخبهم الخاص ، بدءا من الصياد العجوز إلى المرأة بائعة السمك ذات الولدين التوأمين ، إلى مقاول الأنفار ، إلى جمعة وامرأته ، إلى كراوين صاحب المقهى وعفيفى صاحب الدكان ، إلى الغزاة الذين يأتون من الضفة الأخرى لنهب البلدة .. وتنبش الرواية حتى فى جثث الموتى منهم فتعريها وتكشف سوءاتها . تنبش حتى فى هذه اللُّقى والبقايا التى تقذف بها سيول البحيرة حين تطم ، أيام النوة والاصطخاب ، فتكون غنائم تحترب عليها نساء البلدة .

ومثل هذه الوقائع والفجائع ، لا يمكن أن يتكفل بلم شعثها وتنضيدها إبداعيا ، سوى النص الروائى ، وسوى يد روائية صناع .

وقد تكفَّلت (صخب البحيرة) ، وتكفّل محمد البساطى ، بهذه المهمة الشاقة والشائقة .

فكان للرواية صخبها الحكائى المثير والجديد على الرواية العربية ، كتيمة روائية Thème ، وكان لها إلى ذلك ، شعريتها الحكائية المتميزة التى يَشِمها القارئ منذ الفقرات الأولى .

وعن هذه الشعرية أود أن أتحدث قليلا ، موجزا غير مطيل . فالإيجاز هو إحدى سمات الشعرية فى هذه الرواية .

ومن المعلوم أن شعرية نص ما ، هى نتاج لتفاعل كمّى وكيفى دقيق بين مختلف مكوِّناته وأجزائه ، ما قل منها وجل . والنص الإبداعى لذلك ، يؤخذ بقضِّه وقضيضه ، كُلا لا يتجزأ .

لكن أية مقاربة نقدية ، كما يقول جان بيير ريشار ، لا يمكن أن تكون إلا جزئية وافتراضية ومؤقتة .

وتلك هى حالنا هنا .

ومن ثم سأقترب من شعرية هذا النص الروائى ، من خلال مستويين اثنين متآزرين ، وهما شعرية الوصف ، وشعرية السرد . والمستويان كما لا يخفى ، هما سدا ولُحمة كل نص روائى .

والوصف يحيلنا توا على القرائن المكانية والتأثيثات المشهدية . كما يحيلنا السرد على المؤشرات الزمانية والمواقع اللفظية والنحوية .

ولقد آثرت التركيز على هذين المستويين ، أو فرض على فرضا بالأحرى ، لأن (صخب البحيرة) رواية مكانية وزمانية بامتياز . وأكاد أقول محدِّداً ، إنها رواية مكانية وطبوغرافية فى الدرجة الأولى . أعنى بعبارة ، أنها رواية « البحيرة » من الألف إلى الياء . عليها تنفتح سطورها وحولها تشتبك سرودها وتنهمر ، وعند ضفافها تنتهى وتنحسر . والبحيرة لذلك ، ليست مجرد فضاء روائى يحتوى الشخوص والأحداث ويمسك بتلابيب الزمن ، بل هى عمق جغرافى وتاريخى وأسطورى وجمالى أيضا . هى هاجس الرواية ونواتها الدلالية والحكائية . وهى تبعا لذلك ، الشخصية

الرمزية . المركزية النازلة بثقلها على جسد الرواية ، والماسكة بأعنة ومصائر الشخوص الأخرى ، تتلاعب بها أمواهها وأنواؤها ، فى كل فج . ومن هنا استأثرت البحيرة بعناية وصفية فائقة من طرف السارد ، وكان لها حضور مستمر على امتداد الرواية . وبقدر ما كانت حافزا ديناميا للسرد ، كانت أيضا ، موضوعا للتأمل والتحديق والقراءة البصرية .

ولنقترب من طبيعة هذا الوصف ، نقرأ الفقرتين التاليتين من الرواية .

تقول الفقرة الأولى ، فى وصف البحيرة :

« تتلاحق أمواج البحيرة فى فتور ، صغيرة متناسقة مثل خطوط أرض محروثة ، يجذبها هدير البحر عند المضيق ، تنساب إليه وقد ضاقت بها الضفتان ويضطرب تشكيلها المنتظم الذى سارت به طويلا ، وحركة عنيفة تموج تحت سطحها الهادئ ، تندفع مربدة عكرة ، تنبعث من أعماقها أعشاب وطحالب ومسحة من طين وهدير خافت » .

وتقول الفقرة الثانية فى وصف حركة الشخوص الغائصة فى مياه البحيرة :

« تتمايل أجسادهن فى المياه التى تعمق كلما تقدمن . حين وصلت المياه إلى بطونهن أحسسن بالقاع يتحرك تحت أقدامهن . ينحنين ويفردن أذرعتهن (!!) . تفاجئهن الحفر فينكفئن . يكتمن صرخاتهن . ينتفضن وقد ابتلت وجوههن وشعورهن دفء المياه فى القاع يسرى فى سيقانهن . يرتعشن كلما انتبهن إليه وتصصك أسنانهن . يتوقفن بين حين وآخر .

المياه تتماوج حولهن ، وأمواج على مدى البصر تعلو وتهبط ورذاذها يلمع . تمتد خلفها الظلمة عميقة . يبددها البرق فجأة فتلوح عن بعد فى الضوء الخاطف أمواج هائلة تتحفز . وينظرن إلى البيوت وراءهن ، ويرونها معتمة مطموسة المعالم . ويتقدمن . تفرقهن لطمات المياه المباغتة . يتعثرن وسرعان ما يتجمعن . تمسك كل منهن يد الأخرى . الطرح السوداء على رؤوسهن ابتلت والتصقت بوجوههن » 78 - 88

نستحضر هنا عبارة دالة لأستاذنا الكبير إدوار الخراط فى وصف مثل هذا الوصف :

« والمعجم هنا عار ، انتزعت عنه كل الإيحاءات الانفعالية ، إلى حد أن تصبح للكتابة قيمة مجدية قاحلة لا لون لها ، فيما يبدو للوهلة الأولى » .

نوافق أستاذنا على الشق الأول من ملاحظته ، ونخالفه على شقها الثانى المتعلق بجدب اللغة وقحولتها ولا لونها . إذ ليست كل لغة سردية عارية من الإيحاءات الانفعالية ، جدباء وقاحلة بالضرورة . ولغة البساطى فى (صخب البحيرة) شاهد على ذلك . فهى لغة بصرية وسينوغرافية حتى حدودها القصوى . باردة ومحايدة فى الظاهر ، لكنها مترعة ومشحونة فى الباطن . إنها لغة باردة وساخنة فى آن ، تضمر أكثر مما تظهر . وتلك هى لغة « الجليد العائم » . تلك بالتحديد ، هى شعرية الوصف فى الرواية .

قد يكون الجدب والقحولة من نصيب بعض اللغات الروائية . لكن بالنسبة لرواية بحرية أو « بحيرية » غارقة من أخمص قدمها إلى قمة رأسها فى الماء ، لا يمكن أن تكون لغتها إلا مائية .

أما على المستوى الثانى للرواية ، مستوى شعرية السرد فيها ، فإن السؤال التقليدي الأولى الذي يَبْدهنا فى هذا الصدد : من هو السارد فى الرواية ، وكيف ينتظم السرد فيها وينمو ؟ !

ليس ثمة سارد واحد في الرواية ، يهيمن عليها بصوته وظله من المبتدأ إلى المنتهى ، بل ثمة ساردون كُثْر يتبادلون المواقع الصوتية ويتناوبون على دفة السرد . أو بعبارة أدق ، هناك سارد خلفى ومركزى ، بأصوات متعددة ولغات مختلفة .

وبالتالى ، ليس ثمة مسار سردى واحد فى الرواية ، يشق لها مجرى محددا نحو غاية محددة ، بل ثمة مسارات سردية تتداخل فيما بينها وتتقاطع ، حد الالتباس أحيانا . وعند هذه المسارات المتداخلة والمتقاطعة ، تحاذى الرواية حدود القصة القصيرة وتتصادى معها .

وطبيعى بالنسبة لرواية تتحرك فى فضاء ملغوم وملبد ، منذور للصخب والمفاجآت والأنواء ، أن يكون السرد فيها موازيا لأحوال طقسها الداخلية مدا وجزرا ، هدوءا وصخبا . وهنا تكمن بالضبط ، شعرية السرد فيها .

تتكون الرواية بنائيا وحكائيا ، من أربع لوحات سردية مُعَنْونة ، وهى على التوالى :

1 - صياد عجوز . 2 - نوة . 3 - برارى . 4 - ورحلوا .

واللوحة السردية الأخيرة ، هى أقصر هذه اللوحات ، إذ لا تتجاوز صفحة وبضعة أسطر . فهى بذلك تشكل لحن قرار الرواية ولحظة تنويرها الأخيرة .

وتعتمد الرواية إلى جانب هذا التوزيع البنائى ، الترقيم الداخلى للمشاهد السردية السياقية ، وهى تبلغ ستة عشر مشهدا ، على امتداد اللوحات الأربع . معنى هذا أن ثمة خيطا سرديا سريريا ينتظم الصيرورة الحكائية ويحفظ لها توازنها ، رغم تداخلها وتقاطعها ، وتشظّيها فى أكثر من اتجاه .

فى اللوحة الأولى (صياد عجوز) ، يفتتح السارد الخلفى Narrateur héterodiégetique ، برنامج السرد ، فيحكى عن هموم الصياد العجوز وعذاباته الصامتة ولقائه بالمرأة ذات الولدين ، وقدومها للعيش معه فى (العشة) رفقة ولديها . بعدئذ تستلم المرأة خيط السرد لتحكى للصياد عن وقائع حياتها مع مقاول الأنفار . « قالت إنه كان مقاول أنفار رحل بها ساعة العصر بعد أن انتهوا من شتل الأرز فى الحوض » ص . 22

فيصبح الصياد الذى كان مسرودا عنه ، مسرودا له . وتصبح المرأة ساردة بعد أن كانت بدورها مسرودا عنها . أو بعبارة أدق ، تصبح ساردة ومسرودة فى آن ، باعتبار أن السرد يتم بضمير الغائب . ويتركب بذلك سرد على سرد ، وتنشأ حكاية جديدة ضمن الحكاية الأم . بل وتنشأ ضمن

الحكاية الجديدة ، حكاية جديدة أخرى ، هى حكاية الخالة سكينة .. وهكذا يرتد السرد الزمنى على ذاته ، كدودة قز .

وفى اللوحة الثانية (نوة) ، يستلم خيط السرد ، سارد نستشف من خلال بعض القرائن النحوية المبثوثة في ثنايا السرد ، أنه سارد داخلى مشارك ، N. homodiégétique

(يأتى أهل البحيرة ليتزودوا بالمياه من ترعتنا .) ص . / 5

(نهض رجالنا وانطلقوا إلى الشاطئ) . ص . 93

ويتعبأ السرد فى هذه اللوحة الدرامية ، لتصوير أهوال النوة التى تجتاح فضاء البحيرة وتقيم قيامته (يأتى الانفجار على غير توقع ، قعقعة السماء ، والمطر الغزير ، وهدير البحر الصاخب . أمواج عاتية ظلّت تنثنى طويلا دون صوت . تندفع فى زمجرة ملتاثة ، تبتلع الأرض البور وتجرى فى الحوارى وسط بيوت الضاحية . مياه برغوة سوداء ، تقذفنا بحطام حملته من بعيد وجثث حيوانات وأسماك ميتة) . ص . 54

كما يحكى عن امرأة جمعة ، التى تخوض ليلا فى هذا الإعصار اللجى ، لاصطياد اللقى والبقايا التى تقذفها النوة . وعن زوجها جمعة ، الذى أصابه مس منذ أن سلمته ذلك الصندوق الصغير العجيب ، الذى عثرت عليه في إحدى خوضاتها الليلية . ويطوى السرد من الزمن سبع سنوات أمامًا ، يغيب أثناءها (جمعة) فجأة عن الأنظار ، ثم يعود فجأة ، ليسلم الروح .

وفى اللوحة الثالثة (برارى) ، يستأنف السارد الداخلى المشارك ، عملية السرد ، ليحكى هذه المرة عن (كراوين) صاحب المقهى ورفيقه (عفيفى) صاحب الدكان ، اللذين يتعرضان باستمرار لغارات رجال البحيرة ذوى الهلاهيل ، ثم يغيبان هما الآخران فجأة عن الأنظار خمس سنوات ، ترددت الإشاعات أثناءها عن التحاقهما بصفوف الأعداء ، ليعودا فجأة جثتين (يطفوان متباعدين ، وقد التصق كل منهما بجانب من البركة ، تهزهما دفقات المياه . الهلاهيل التى يلبسانها مشمورة إلى الكتفين) . ص . 136

فأى منقلب هذا ، وأية مفارقة ؟ !

وفى اللوحة الأخيرة القصيرة (ورحلوا ..) ، يعود السارد الأول ، المركزى والخلفى ، ليختتم السرد ويضع له لحن قراره وقُفْل مساره ، فيحكى عن قارب أسود رسا (ذات يوم بمدخل المضيق . نزلت منه امرأة تتوكأ على عصا يتبعها رجلان .

(...) ثم أخذوا يحفرون . أخرجوا عظاما وضعوها فى جوال وجمجمة مسحت عنها المرأة التراب بذيل جلبابها . وتبادلوا النظر إليها قبل أن يضعوها فى الجوال . وأخرجوا صندوقا لم يفتحوه . سوّوا الحفرة وساروا عائدين ومعهم الجوال والصندوق) . ص . 140

ونستشف من خلال هذه المؤشرات « التنويرية » أو « التعتيمية » ، أن المرأة المتوكئة على العصا ، هى ذاتها المرأة ذات الولدين فى اللوحة الأولى ، وأن الرجلين هما ولداها .

وأن العظام والجمجمة للصياد العجوز . أما الصندوق ، فهو ذاك الذى ووري بجنبه التراب .

وبذلك يستدير السرد على نفسه ، وتعود النهاية لتعانق البداية .

وهكذا تتعدد وتتداخل المواقع الساردة والمسارات السردية فى (صخب البحيرة) ، بحسب تعدد وتداخل الشخوص والتيمات الداخلية ، المختلفة والمؤتلفة فى آن . تماما كما تتعدد وتتداخل المسالك والمضايق والترع ، فى هذه البحيرة العجيبة الغريبة . فهى إذن ليست لعبة سردية شكلية تتوخى التشويش على نمطية السرد التقليدى ، وركوب موجة الحداثة كما اتفق ، بل هى « شكل » يلابس « مضمونا » ويلتبس به ، حد الالتحام والاندغام .

وهى حداثة لا تعلن عن نفسها جهاراً ، ولا تقيم لنفسها زفة لفظية ، بل تسرى بسيطة وعميقة خلف السطور ، وتصيخ السمع جيدا لوجيب البسطاء وهدير بحارهم الداخلية .

والفن بعامة ، كما قال جان كوكتو بحق ، ليس طريقة معقدة لقول أشياء بسيطة ، بل طريقة بسيطة لقول أشياء معقدة .

وفى ظنى ، أن بساطة البساطى هى من هذا النوع .

وفى ظنى أيضا ، أن هذا هو السؤال الروائى الأساسى ، الذى تطرحه علينا روايته .

الصورة والمرجع
في رواية الحب في المنفى لبهاء طاهر

شعيب حليفي

(ا) المتخيل الروائى عند بهاء طاهر

ملمحان وَسَمَا المسار الروائى المصرى :

ملمح التأريخ الذى رافق البداية والتجنس . ساهم فى نضج الرواية والانفتاح على تجارب وأشكال مختلفة التمظهر إذ سعت إلى تأريخ الفراغ والامتداد مع التراث والثقل الاجتماعى ، كما ارتبط التأريخ بأشكال « محدودة » حاولت أن تجنح - من حين لآخر - إلى قنوات أخرى تخلص

الرواية من مكون التأريخ باللجوء إلى المتخيل السيرى والاجتماعى كوعى فنى .

ملمح التذويت المنفتح وقد تخلق فى سياق تحولات كتابية طالت اللغة والرؤى والأسئلة فأصبح البحث عن مدلولات الحياة جزءا من فهم الذات وما يحيط بها حتى ارتوى المتخيل بثراء فى التصوير وتشريح الذات وعلائقها واستكناه معالم التصدع والاختناق والأزمة وارتباط كل ذلك بصدى وأثر الأوجاع والهزائم والأحلام والاستيهامات .

وداخل هذا الملمح توسّعت قاعدة الكتابة واخترقت آفاقا حداثية يتموقع بهاء طاهر - إلى جنب مجموعة هامة من الروائيين - علامة في الرواية المصرية والعربية مجددا ومبدعا برصيد سردى بين القصة والرواية (1) شكّل مسارا تجديديا تميز بخصوصياته وإضافاته ، فجاءت مجاميعه القصصية الثلاث ترسيخا للتطور القصصى ، وعلى حد تعبير صبرى حافظ الذى يصنفه ضمن « أبرز الأصوات القصصية العذبة فى العربية ومن أكثرهم عمقا وشاعرية (...) لفت أنظار الواقع الثقافى إلى عالمه القصصى الجديد والغريب والأليف معا وإلى لغته الصافية الفريدة فى مذاقها وإيقاعها وقدرتها على النفاذ والتعبير وإلى بنائه المحكم المتماسك بقدرته الفائقة على إثراء القصة بمستويات متعددة ومتراكبة من المعانى والدعامات .

واستطاعت نصوصه أن تلعب دورا واضحا فى تأسيس قص جديد يتميز بالصلابة والشاعرية » (2) ، عالج عوالم المشاعر والعلاقة مع الآخر والأوهام والقيود ، إضافة إلى استيحائه للتراث الحى القادر على إضاءة أعماقنا .

أما نصوصه الروائية فيمكن الحديث عن ثلاثة عناصر جوهرية ، من بين أخرى ، وسمتها كمظاهر نصية متكررة هى جزء من بنية التجديد .

2 - 1 **مسار التيمة :**

تشتغل تيمات بهاء طاهر على محور أفقى وعمودى وتركيبى بينهما من داخل الزمن فى مستوياته الثلاثة . الماضى القريب والسحيق الذى يلامس الأسطورة والتراث المصرى - الفرعونى وأيضا الراهن والمستقبل .

إنها تيمات حيوية تجسد البحث المستمر عن السؤال والعلاقات الإنسانية من منظور البحث عن القيم والتأسيس للتسامح والتعايش والحب المستحيل .

فى « قالت ضحى » تتوهج العلاقة بين السارد وضحى فى شكل طهرانى مخصب بالأسطورى والحلمى والواقعى . يبدأ محتملاً ثم ينفتح على تأكيدات وأوهام تُجهض لتنتهى إلى المستحيل . وفى نفس الرواية يبرز البحث عن مشاعر التساكن مع المرأة ورمزيتها ومع الذات والمرحلة كما مع الأحلام والتاريخ والأسطورة فيتحقق التعبير الفنى عن استحالة التصالح لأن كل شئ دخل نفق المأزق ولم تبق إلا معاودة التفكير والمجازفة لفتح كوى الأمل من جديد مع آخر فقرة فى الرواية :

« وانفتح الشباك كاملا فاستضاءت الغرفة كلها بنور النهار ، ورأيت ضحى أمامى شاحبة تماما ولكن وجهها الخمرى يشرق جمالا لا عمر له فقلت فى حيرة ولكن لماذا رحلت إيسيت يا ضحى ؟ ومتى تعود ؟

قالت ضحى وهى تبسط كفيها وتبتسم :

أنت لا تسأل إيسيت متى ؟ ولا تسألها لماذا ؟

وفى السماء الزرقاء ظهرت سحب صغيرة شفافة ومتجاورة كطيور بيضاء بعيدة .

وبرز جزء صغير من قرص الشمس » . (3)

ويبرز تحول التيمة فى رواية « خالتى صفية والدير » فى علاقة حربى بصفية بتواز رمزى يعكس الصراع وتحول حبها القديم - الميت إلى حقد حى وثأر وسط تعايش سلمى للديانات السماوية - فى قرية تنحدر من جد واحد - ويتمظهر بصورة أخرى ، فى رواية « الحب فى المنفى » حيث المشاعر تتيبس والماضى يحكم على الحاضر والمستقبل وكل علاقة فيها بالاستحالة والفشل .

إن تيمة العلاقات المفشلة تقود إلى توليد تيمات أخرى بؤرية هى البحث عن الهوية وسط العبث وعالم تداعت رموزه وقيمه يحيا الصدام المستمر وخلق الالتباس وفجوات الاندحار والتراجع .

فى « شرق النخيل » تحضر الذاكرة وهى تستدعى مشاهد ماضية لتضىء إحباطات الحاضر ، وكيف تجرعها السارد مع ليلى بالكلية . ومع سوزى بالبيت . والوقائع الخاصة والعامة المرتبطة بمسوخات الأفق المسدود إلى قوة الرعب والقهر والتلاشى ، مما يخلق هامشا للبحث عن الهوية وسط خراب عام .

إن روايات بهاء طاهر موعودة بالحكى عن مصادر إنسانية تحيا وسط الصراع وتكافح من أجل مبادئ تَمَّحى ومشاعر تُفتَقَد . كما هى أيضا علامات تظل واقفة رغم المآزق المتحولة إلى دخيرة للحكى والرؤى الخاصة بالذات وبالعالم .

2 - 2 بناء الجملة السردية :

وهى جملة تجسيرية مرتوية بالتخييل . ذات قدرة كبيرة على الاستقلال بنفسها والتواصل مع غيرها جسرا مورّطا المتلقى فى كمائن الحكى .

تجئ الجملة عند بهاء طاهر خالية من الزوائد مقتصدة ومقطرة كأنها أبخرة مطهرة واحتمالات مشرعة على كثافة تختزن أسئلة ورؤى وقدرة على صوغ عوالم متوازية .

لا تتراجع الجملة السردية عن طاقة متجددة تتمثلها من داخلها وكأن أودية تحتية عميقة ترتق كل الجمل وتمدها بالحياة والإدهاش وسلطة الإخبار ، وتكسير حرارة اليقين بلهب الاحتمال وتجذر التأمل والتعليق والتوصيفات المصاحبة تحصينا للسؤال من أى ترهل .

إنها جملة عامرة بالأسئلة والاستفهامات الوجودية والفلسفية التى تحفر عن مدلولات الحياة والزمن . وهى جملة بحث بامتياز تستدعى لبنائها الخبر والصورة وأيضا الحوار الذى يلعب دورا بنائيًا هامًا فى عكس السخرية والعبث والعنف الداخلى للشخصيات وأيضا صدامية الأوعاء والتوترات . وتصبح قيمة الأفعال ذات شحنة قوية وهى تصهر استرجاعات الماضى بأبعاد الحاضر داخل مسافة فنية . كما أن الضمير النحوى « الأنا والأنت والهو » يتحول إلى ضمير مولد للغات والأصوات ، حيوى يتحرك فى كل الأزمنة والجهات لأن كل ضمير هو مرآة مثلثة الأبعاد تثوى بداخلها أسرارها .

2 - 3 **مكون السفر** (4) :

وهو عنصر حافز فى النصوص الروائية عامة ، ويصبح فى روايات بهاء طاهر مكونا مهيمنا يؤدى وظيفته فى بناء عوالم التخييل والعمل على انفتاح السرد وتوالده ، ويتخذ عند الكاتب صيغتين تتناوبان بين السفر الذهنى عبر الاسترجاعات والأحلام وهى تشكل نسيجا هاما فى كل رواياته ، ثم السفر الفعلى الذى يتحقق بمستويات تقنية وجمالية . فيتمظهر مولدا نصا .

فى « شرق النخيل » يحقق سفر السارد بين « بلدته » والقاهرة مسرحا لتحويلات شتى فى الذاكرة وإمداد الحكاية بإرواءات وتوسيعات أخرجتها من البعد الواحد وأضاءت الحالة النفسية والذهنية للسارد .

وللكثير من العلاقات وهو نفس الأمر فى « خالتى صفية والدير » حيث السفر ذهنى ثم اضطرارى يتمظهر فى الهجرة والنفى . أما فى النصين الآخرين فإن نضج هذا المكون سيتخذ وضعية متوهجة . ففى « قالت ضحى » يجئ مكون السفر ليفتح النص على اختيارات مصيرية ، ويكون هو الجسر الذى تتقرر عليه المصائر والعلائق ، فسفر ضحى والسارد إلى ايطاليا (ص . 49 - 89) هو انفتاح على مرحلة جديدة ابتدأت عناصرها تتبرد ، وقد شغل السفر الثلث الأوسط المحرك للرواية ، وكأن الثلث الأول هو تمهيد لأسئلة دقيقة سينقضها السفر ويؤكد بعضها الآخر ، أما الثلث الأخير فقد جاء تأويلا موسعا لوقائع السفر .. إنه بؤرة شدت كل التيمات فى الرواية ووجهتها لتصبح عنصراً مولداً وموجها فى آن .

أما فى « الحب فى المنفى » فإن السفر قاعدة المنفى ينظر إلى الذات والآخر والهناك من منظور المسافر المنفى الذى سيحقق أسفارا ذهنية عنيفة توازى بطش الواقع الذى يحياه فى منفاه الأوربى .

2 - الصورة والمرجع فى « الحب فى المنفى » .

« أغلب الصور هى نتاج الخطأ أو الضرورة » .

شارل بالى

تبحث « الحب فى المنفى » عن صور لنمو حب مهجور فى حقول التمزق والإحباط ، تلتقطه فى حكاية يرويها راو خبير فى التذكر والتصوير وأيضا فى تحرير الضمير النحوى (المتكلم) من ضيق دائرته إلى قنوات تتخلق مسرودا من الداخل تفسح للأصوات البوح بأوجاعها عبر الاعتراف

والمونولوج والرسالة مما جعل السرد بؤرة تصهر الأزمنة والأحلام بالتقارير والخطابات المتوترة إلى جانب الفيض الوجداني الفادح ومشاعر العشق والتطهر جوار العبث والسخرية والاستدراك العاجز الذى أفضى إلى سرود متراكبة من مرايا متجاورة تفسح المجال للحوار والاسترجاع كمكونين يحفران نفقًا يغذى التيمة وانشطارها وتفتتها ثم رتقها والتحامها الشئ الذى يَمُد الرواية بأدوات جعلت من الشخصيات وباقى المكونات تتحرك بشكل حيوى يحقق للرواية فرادتها ويطرح عدة قضايا لمقاربتها وزوايا نظر فى التناول ، ويبدو أنه من بين المكونات المهيمنة التى تؤطر « الحب فى المنفى » : الصورة والمرجع واندراجهما فى إطار بنية الأسلوب والدلالة وتفاعل كل ذلك مع النسيج الفنى العام للرواية .

2 - 1 الصورة والوعى بالعالم :

الصورة مبحث دقيق ومعقد لما يحفل عليه من تراث متداخل كلاسيكى وحديث يجمع نتائج متناقضة وتصورات لم يحسم فيها تجعل ارتباط الصورة بالإبداع والتأويل وحقول أخرى ارتباطا مفتوحا طعَّم الدرس النقدى بإمكانية مقاربات غير مقيدة تمظهر الصورة فى وجه أو وجوه بلاغية ومسار سياقى . أو من منظور فلسفى يعتبر الصورة من أعراض القلق الإنسانى على هذا العالم (5) أو فى الأعم وكما يتفق جل الباحثين إنها جزء من مادة الأسلوب (6) مما يدفع أى باحث إلى تحديد مفهومه للصورة والحقل ألذى ينطلق منه درءا للالتباس بحيث سنروم فهم «ستيفان أولمان» الذى يتحدث عن الصورة واستردادها للتجربة الماضية (ص 107) إضافة

إلى استخدامها بمعناها الأسلوبى غير العام الذى يوظف الأوجه البلاغية الراسمة للأثر .

وهكذا تختزن الصورة فى الرواية وعيا بالعالم الذى تمثله أو تتخيله بحيث أن تراكب النصيصات الصغرى وتفاعلها فى مسار حكائى واحد يرتبط بوعى وفعل الراوى ، يرسم صورا ترتق أثر المتخيل والمرجع وتشكل نسقا وعلامات تنفتح على التأويل باعتبار الصورة شكلا بلاغيا ورمزا داخل البناء السردى لفهم العالم .. فتصبح استراتيجية سردية محفزة داخل تشكل المكونات بالأخرى وطريقة فى الكلام وأداة (7) للفهم والتواصل ، فكل صورة ترتبط بالذاكرة وخلفياتها القاعدية المتصلة بالإدراك كهوية نسقية فى ذهن الراوى الذى يعمد إلى التحكم فى سروده ، وإدراك الأبعاد التمثلية للدلالات ، وبالتالى تتجه الصورة إلى تشكيل إدراك يتشرب تلاقح ثقافة الراوى بإوعاء شخوصه ومتلقيه ، من حيث اختيار الوجوه البلاغية وأدواتها وآلياتها المنتجه للفهم والتأويل .

إن الصورة إدراك منفتح على العالم والأشياء من منظور وعى الراوى الذى يلجأ إلى استتيقا القصد والقصد المخادع(8) وإلى صيغ تنكرية فى أشكال أدبية وفنية وصياغات تراوح بين التنكر والقناع تنويعا لإيجاد صيغ للفهم والإدراك وإرواء الحكى وإخفاء نسق جمالى على السرد وتكسير السردية المشبعة بالتزمن وتعميق الدلالة والانخراط فى تشكيل وعى جمالى يفسح المجال لسياقات فى التخيل والتأمل والتعليق وإثراء الجملة السردية بالاحتمال والتعدد مما يطور مستوى الحكى بتشييدات تؤول معطيات الذات

والعالم وتنفتح على الحكى مادامت الصور تولد من التاريخ(9) والذات ، وعناصر أخرى .

عند بهاء طاهر تكتسب الصورة فى رواية « الحب فى المنفى » خصوصياتها من خلال بنيتها المكثفة التى تنحو الاختزال والرغبة فى المشهدية ، من ثمة فهى صورة تعتمد المقارنة وتخييل الجملة والجنوح إلى الإيحائية ولعبة المرآة فى التوصيف ، وكأن الصورة بهذا المعنى هى رسم الأثر وتخزين مكثف للأحاسيس والمشاعر وتعالقات شتى إحالية وإنتاجية تلتقط الإنطباع والصدى والموقف فى آن ، لأنها غير محايدة تتشبث بالتذويت كمبدأ متلون يستجيب لنوعية وطبيعة الصورة فى التلفظ والسياق ، إنها صورة مرتوية بالحنين والاقتراب من التنفسى الوجدانى مثقلة فى العمق بترسبات ملتبسة للذات والواقع فتبدو انفعالية ذات أفق متَجذر فى مرايا تقود لبعضها البعض تعمل على الإضاءة والتشريح لأن الصورة هى « من بين أدوات الخطاب الانفعالى الأكثر قوة » (10) وتأثيرا يجعلها مكونا قائما ضمن نسيج من التفاعلات حيث تحفل السرود الممتدة فى الوجدان والراهن بصور متلاحقة تختفى تدريجيا فى الاسترجاعات والتقارير ، ولكنها فى المحصلة تصل قطبا ينتشر فى كل النص .

صور عديدة تشكل علامات تبنى التعبير بتلوينات تعكس الارتباط بالتيمات والأحاسيس المشتركة بين المؤلف والراوى والمتلقى ، ويمكن تجميعها ضمن نوعين كبيرين هما الصور الاستراتيجية والصور الثقافية .

2 - 1 - 1 الصور الاستراتيجية - الوظيفية :

وتبنى على تنظيم السرد والتيمات الموجهة كمكون أساسى للأسلوب وإضفاء الحيوية فى السرد والحسية فى التمثيل بنزوعها إلى الارتباط بذات الراوى والذوات الأخرى التى تكمله وتنتج العلاقات معه .

(أ) تضطلع الصورة المنتجة لتمثلات الأنا الراوية بخلق حميمية داخل السرد وبناء بنية دينامية طابعها اكتشاف الذات وتقديمها لنفسها وللمتلقى ، إنها صورة تصبح تفكيكا دقيقا ووظيفيا يخدم التيمة البؤرية للرواية خصوصا وأن الخطاب فى « الحب فى المنفى» يقف على ضمير المتكلم المتراوح بين «الأنا والأنت والهو» واستدعاء خطابات ومرجعيات تساهم فى تشكيل صورة الراوى على مراحل فصول الرواية والتموقع فى مركز التحكم والتوجيه .

ورغم لجوء الراوى إلى إنتاج صور عن الآخر أكثر منها عن ذاته فقد تضمن الفصل الأول صورا متتالية تفتح للمتلقى أفقا لمعرفة الراوى وهواجسه ، فيما تجئ الصور الأخرى من الرواية لتدعيم تلك الصور وتتميم بنائها .

الصورة الأولى التى يسم بها أناه تفرز العجز وما يولده من فشل وإحباط قاده إلى مرض الضغط والعبث والشرود والارتباك .

« فاجأنى وجهى فى مرآة السيارة متجهما وشاردا فأجفلت قلت لا ، لن أعود إلى ذلك . ليس فى هذا المكان الجميل ولا فى هذا الصباح المشمس .

لن أستسلم اليوم لذلك الشرود الذى يطفو فيه مشهد مع منار من أى شئ أراه أو يطفو دون سبب ثم يسلم كل مشهد إلى آخر وتمر الساعات على هذا الحال . لا ليس اليوم » ص 11

إن الصورة المتشكلة ، والتى يرفضها فى البداية يستسلم لها عبر صور دالة فى الفصول الأخيرة ، ذلك أن الشرود والعجز المتولد من ثقل الماضى سينضاف إليه ثقل الحاضر من خلال عمله وبما وقع فى بيروت وما يقع بأوربا وعلاقاته مع برجيت ويوسف وإبراهيم وبرنار والأميرة إن تلاقى الماضى والراهن وتقاطعهما على خيبات الأمل فى الوجدانى والسياسى والقومى كرّس صورا عنيفة مرفودة بالخوف من الفقد الذى ظل هاجسا يلاحقه :

« تتدافع كلماتى الفارغة جرارة ومسلية ومتتابعة مثل شرنقة دودة اعتراها جنون الغزل فلا تستطيع أن تكف لعلى - وكيف الآن أدرى ؟ - كنت من غير وعى أغزل من خيوط الكلمات شباكا حولها » (ص 5) .

إن هاجس الاستسلام بعدما فقد الماضى فى منار وابنه وبرچيت التى سافرت بعدما وجدها ، ويوسف وابراهيم وبيروت وعمله .

« لم أكن متعبا . كنت انزلق فى بحر هادئ .. تحملنى على ظهرى موجة ناعمة وصوت ناى عذب » .

« وكانت الموجة تحملنى بعيدا .. تترجرج فى بطء وتهدهدنى .. والناى يصحبنى بنغمته الشجية الطويلة إلى السلام وإلى السكينة » (ص 248)
.

تكثف صورة ذات الراوى الأحاسيس كما تكثف الماضى والحاضر بأحداثهما الخاصة والعامة لرسم مسار يتبلور تدريجيا فى بناء مرآتى يعكس وينعكس حيويا يغذى المتخيل ويبنيه خصوصًا وأن تمظهرات الذات فى صور وتمثيلات للعجز والغش سترقى إلى مبدأ البحث عن موقع وهوية وسط اختلالات القيم وإنكسار المرايا وتفكك العلاقات وإنحسار التواصل .

(ب) صورة الآخر الذى يدخل فى علاقة مع الأنا وقد استأثرت بأهم الصور الروائية المشكلة لسجل غنى يمثل لعلاقات محمومة ومتوترة تبحث عن الالتحام والتوافق أو تصوِّر الخراب الداخلى لهذه الشخصيات .

فى المستوى الصورى الأولى هناك تمثيلات عادية ترسم الصورة الظاهرية والمتعلقة بأوصاف تهييئية .

- فريدى ايبانيز كما رآه فى النشرة :

« واسع الفم غزير الشعر يعلو عينيه السوداوين حاجبان كثان . وكان يلبس قميصا أبيض أزراره مفتوحة عند صدره ويحاول أن يبدو أكبر من سنه بشفتيه المضمومتين فى وقار والنظرة الجادة فى عينيه » (ص 20) .

- جان باسكال المعلق التلفزيونى كما رآه فى التلفزيون :

« جان باسكال نحيل فى وجهه وعينيه تعبير عن حزن غير محدد . الآن فى عينيه غشاوة ندية من الدمع .

كان يرتدى القميص والبنطلون ومن خلفه بقايا بيت مهدم . كانت شمس ، وكان عرق يتفصد من جبينه . ظلت الكاميرا مسلطة على وجهه فترة قبل أن ينطق » (ص 208) .

تتكرر هذه الصور الوصفية للشخوص الروائية « العابرة » والحاملة لخطاب يعزز نمو التيمة ، إضافة إلى ما يمكن تسميته بالصور السينمائية أو التى تمتح من التقنية السينمائية وقد اقترنت فى كل الرواية بالحركة والصوت والصورة ، ذلك أن الراوى يدقق فى تحديد الحركة بالبطء أو السرعة حتى يصل إلى بناء صورة قوية مشدودة بالسرد والحوار تفاعليًا .

أما الصوت فصوره منتشرة فى كل الحوار الروائى متنوعة بتنوع شخصياتها تعكس تنوع نفسيات الشخوص وكيف أن تصويراً صغيراً للصوت يتحول إلى صورة مشهدية مؤثرة فى الحوار والمحاور .

وقد ارتبط صوت الراوى ، مثلا ، بالارتباك والاندهاش وتنوعت الأصوات الأخرى بحسب الوضعيات الصعبة التى وجدت فيها وهى تتحدث :

- وقالت بصوت خافت وشفتين مرتعشتين (ص 40) .

- تراجعتُ للخلف كالملسوع وأنا أغمغم (ص 58) .

- فهتف إبراهيم مرة أخرى بما يشبه الضراعة (ص 92) .

- وقال مولر بلهجة حكيمة (ص 92) .

- ولكن لهجتها كانت هادئة (ص 93) .

- قلت لبرنار فى ارتياع (ص 94) .

- قال الأمير بلهجة باترة (ص 150) .

- قال الأمير حامد مستنكرا (ص 151) .

- قال يوسف بنبرته الحزينة (ص 157) .

- تغيرت طبقة صوتها وهى تقول (ص 164) .

- لم يعلق بشئ على كلماتى التى كانت تخرج متدافعة (ص 171) .

- لكن سامى قال بصوت متهدج (ص 207) .

- فجاءنى صوته من الطرف الآخر متحشرجا ومتقطعا (ص 207) .

- قال بصوت حاول أن يجعله هادئا : سيداتى وسادتى المشاهدين (ص 208) .

- ولكن فى تلك اللحظة ارتفع صوت المرأة المختفية خلف الزحام وهى تقول بصوت مبحوح فى نداء عادى كأنما بشئ من الدهشة لا أكثر (ص 215) .

- كان رجلا طويلا عجوزا أشيب ناحل الشعر ولكن صوته خرج قويا لا يتناسب مع مظهره وسنه (ص 224) .

- قالت بلهجة متحيرة (ص 234) .

- غمغمت فى يأس (ص 241) .

- لكن صوتا يخترق الصوت . صوتا مقرورا من البرد ... شبح يتدثر بمعطف يجلس إلى جوارى ويسألنى بصوت مرتعش (ص 248) .

أما صورة الوجه فقد استأثرت بكثير من التمثلات الفنية بحيث كان تبئير العينين والحاجبين مركزا لرسم صورة الوجه وما يعكسه من تعبير يكمل الوظيفة التى تؤديها الحركة والصوت .

وقد ارتبطت صورتا الوجه والجسد بما هو روحى فى تناول الراوى لعلاقته ببريچيت فجاءت كافة الأوصاف عميقة ولاهبة وقوية ، حية ومتجذرة فى مشاعر الراوى .

« فجأة ظلت تتطلع إلينا وقد اتسعت عيناها واستطال وجهها بينما راحت شفتاها ترتجفان . وفى البدء لم يلاحظ بيدرو الذى كان يتكلم خافض الرأس وواصل الحديث بأسبانيته المتوترة .. ولم أميز من أقواله غير كلمات فريدى .. إدارة الأمن الوطنى .. كابتيللو .. الطبيب .. بينما ظلت بريجيت تحدق فينا وهى تزم شفتيها كانتا تنفرجان بالرغم منها فتزمهما من جديد . لم تبك لم يصدر عنها أى صوت . فقد أخذت تتطلع إلينا بعينيها الزرقاوين الواسعتين . وأخيرا أحس بيدرو أيضا بالصمت فرفع عينيه المحفوفتين بهلالين أسودين » (ص 18) .

وستشكل صور بريجيت المهيمن المولد والموجه لباقى الصور الثقافية الأخرى بعدما أنصبت كلها فى أوصاف تعيد صياغة الجمال والمشاعر فى حكى حميمى يشكل صورة مشتتة فى ثنايا الرواية تَعمّد الراوى ممارسة السرد الاستكشافى المتدرج الذى يقدم الصورة الواحدة بشكل تدريجى ومن زوايا متعددة بلغت أزيد من ستين صورة (حوالى ثلث الصور فى الرواية) تحققت فى مستويات من الإرواء العاطفى الذى تجاوز - بصيغة أخرى - صورة ضحى المؤسطرة فى « قالت ضحى » .

وتستقطب صور بريچيت العينين كمرآة للداخل ومنفذ سريرى يعبره الراوى مرارا :

« ولاحظت أن التعبير الذى بدا فى وجهها فى آخر ذلك المؤتمر الصحفى مع ألفريد وايبانيز مازال باقيا فى عينيها الواسعتين . كانت حدقتاها الزرقاوان تتحركان بسرعة وجفناها يختلجان باستمرارى (ص 44) .

ولكنه فى لحظات أخرى يعبر عن خوفه من التحول الذى يستشعره .

- كانت ترقبنى وفى عينيها الإدانة (ص 41) .

- كنت أخاف نظرتها المستقيمة وهى تفتش فى وجهى خلف كل الكلمات الفارغة عن الحقيقة » (ص 103) .

كما أن الصورة التى أسرت الراوى فى أربعة مشاهد وهى ارتباط خطوط وحركات معينة بين الذقن والعينين .

- « ومرة أخرى لاحظت أنها حين تضحك أو تبتسم أو حتى بمجرد أن تحرك شفتيها . تظهر فى بشرتها خطوط رقيقة متوازية فى ذقنها وعند ركنى عينيها » (ص 46) .

- « ... وتستديرين حولى وأرى فى ضوء القمر وجهك المستدير وسط هالة شعرك الذهبى وتبتسمين فتظهر تلك الخطوط التى أعشقها فى ذقنك وحول عينيك » (ص 143) .

- « لم أنتبه إلى السؤال فى أول الأمر . ولكن الخيوط المتوازية كانت تتجمع الآن بجوار عينيها وحول ذقنها وإلتمعت عيناها وهى تنظر نحوى فى لهفة » (ص 171) .

وإذا كانت الصور التى خصها الراوى لبريجيت فى علاقته بها قد شكلت نسيجا توليديا وحافزا لنمو وجدانى فإن الصور الخاصة بالشخصيات الأخرى بقيت قليلة وغير متوهجة .

2 - 1 - 2 الصور الثقافية :

وتجسدت فى طبيعة الصور الخاصة بالمكان ، بالمدينة الأوربية ، وخصوصا المقهى كفضاء لأحداث شتى وكمعبر لصور النهر الذى رسم عمقا ثقافيا داخل الرواية فى لحظات جذوة الصوات :

« النهر الذى كانت مياهه الرائقة تندفع بسرعة وترفع موجات فضية متلاحقة تتألق بنور خاطف . وفى متابعة بجعات بيضاء تسبح فى حركات دائرية وهى ترفع رؤوسها الشامخة متطلعة إلى النوافذ فى صمت ، ولم يكن

البط بجسمه البنى ورقبته البنفسجية اللامعة يكتفى بالتطلع نحونا وهو يحوم بحركات قلقة تحت النوافذ ، بل أخذ يحرك مناقيره بنداءات متعاقبة » (ص 23) .

ويتتبع حركات البجع ملتقطا تفاصيل سيرته فوق الماء بعد حديث محتد ومتوتر مع إبراهيم فيلجأ إلى تحويل نظره إلى النهر ليمتص ذلك التوتر .

« لاحظت أمامى فنجاناً من القهوة فمددت له يداً مرتعشة وحين أخذت منه رشفة وجدته بارداً . ركزت عينى فى النهر ومرت فترة طويلة لم أكن أرى فيها شيئا ولكنى أفقت على حركة فوق السطح الساكن وضجيج . كانت هناك بجعة ترتكز على ذيلها وتشب بجسدها تكنس بجناحيها الأمواج بسرعة مخلفة وراءها خطين متوازيين من الزبد الأبيض وذعرت بطات رمادية صغيرة كانت تسبح متراصة خلف أمها فاندفعت نحو الحاجز الصخرى أسفل النافذة وهى تصيح بأصواتها الرفيعة وتهز ذيولها التى لم ينبت فيها الريش بعد . أما البجعة فسكنت وأخيراً وراحت تنزلق فوق الماء بجلال وهى تتلفت نحو اليمين واليسار .

رشفت بقية فنجان القهوة البارد فى جرعة واحدة وقلت أقطع الصمت » (ص 31) .

وتتكرر صورة أخرى مشابهة بعد حديث بين الراوى وإبراهيم بدون انفعال أو توتر وباستحضار فعل الشرب والرؤية لكن ، هذه المرة ، من منظور إبراهيم :

« شرب كوبا كاملا من الماء فى جرعات كبيرة ثم ملأه مرة أخرى وراح يتطلع إلى النهر فى صمت . كانت هناك بجعة وحيدة مؤرقة تنزلق ببطء فوق سطح النهر الأسود وهى تحنى رقبتها البيضاء الطويلة وتدفن منقارها فى صدرها . راح إبراهيم يتابعها حتى اختفت » (ص 98) .

باقى الصور الثقافية فى هذا السياق ، تشترك فى خاصية تقسمها وهى رؤية النهر والسماء عبر النافذة (صفحات : 23 ، 31 ، 39 ، 44 ، 175 ، 178) .

- « وحولت أنا نظرى نحو النافذة . كانت هناك سحب خفيفة تنتشر فى السماء تغطى قرص الشمس وإن لم تحجبه . ولكن مياه النهر فقدت التماعها وبدا سطحها المتموج بلون الزئبق وهجع البجع والبط قرب الشط . غمر المكان كله سكون غريب ، لكنه لم يغمرنى » (ص ٣٩) .

فالصورة انعكاس لاعتمالات داخل الرواية ، وللأمل الذى يؤمل أن يشرق قبل أن تدثره سحب الماضى والحاضر . لكن بعد ذلك وبعد تعقد الأحداث واستمرار الضغط ستكون صورة النافذة رمزا للبحث فى المستقبل .

« كنا نجلس إلى منضدة بعيدة عن النافذة فاختفى عن عينى النهر ولكنى رحت اتطلع باستغراق إلى السماء وإلى الجبل البعيد » (ص 44) .

وتعكس النافذة هذا التراوح بين صور الأمل واليأس والصراع بينهما على التتالى :

« وهى تتطلع من زجاج النافذة وكان المطر لحظتها يتساقط فى قطرات كبيرة فوق النهر فتثب الأمواج وهى تستقبل تلك القطرات . وقالت بريجيت وهى تنظر نحوى بابتسامة ماكرة : أرأيت ؟ .. هاهى السماء تمارس الحب مع النهر وسيلدان أمواجا جديدة » (ص 174) .

لكن إجهاض الفكرة هو نتيجة حتمية لإجهاضات طويلة للحلم فى الماضى والحاضر الشئ الذى سيحجب المستقبل ويخنق أمل الاستمرار وهو ما يتمظهر من زاويتين كآخر صورتين للنهر والفضاء عبر النافذة فى الرواية :

- « ظلت بريجيت تتطلع عبر النافذة فى صمت وقد ارتسم على وجهها الشارد شبح ابتسامة بينما تزداد الأمطار غزارة وتتدافع الغيوم السوداء فى السماء » (ص 175) .

- « لزمت الصمت والتفت نحو النافذة من جديد . كان بخار الماء الذى تكاثف على الزجاج يحجب رؤية النهر والجبل وحلت بالمقهى عتمة كعتمة الغروب . وحين عدت أنظر إلى بريجيت كانت تحنى رأسها وبدا وجهها الذى تحيط به الخصلات المهوشة مطموسا وكأنما يبين هو أيضا من وراء غيمة » (ص 178) .

ينتج هذا النسق من الصور الثقافية تماثلا يعزز التمثل الذى جاء فى الفئة الأولى من الصور ذلك أن وصف الطبيعة والتركيز على الأشياء الشاعرية فيها جاء بديلا عن حياة مختلة مع طليقته وصورها « تلك

الصحراء من الصمت التي عشت فيها مع منار شهورا وشهورا قبل الطلاق » (ص 39) لهذا اختار النافذة لخلق التوازى والاطلالة على المعادلات الطبيعية كما فعل بعينى بريجيت للنفاذ إلى مشاعرها ومشاعره فتكون النافذة والعينان المعبر والحافز لإنتاج الصور .

تساهم الصورة فى « الحب فى المنفى » فى بناء المتخيل الروائى وإغناء الأبعاد والمستويات السردية عبر تكثيف الجملة وإغنائها بتوهج حسى مرفود بانفتاح على الموقف الذى يراد تبئيره أو تفضيله ، كما تحضر خاصية تكثيف التجربة والرؤى والتقاط آثار تتبلور والتأملات للحفر عن معرفة وتشخيص الأحاسيس المختلفة فتصبح الصورة رؤية وليست تقنية « باعتبارها أداة لا تضاهى دقتها فى سبر تضمينات الأشياء البسيطة وتثبيت انطباع زائل وتحليل التجارب المعقدة أو التعبير عما يتعذر وصفه (ص11) فترتبط باستمدادات من مصادر تكشف عن وعى الراوى الذى يحيل على مراجعه النصية فهناك المصدر الدينى : « اشتهيتها اشتهاء عاجزا ، كخوف الدنس بالمحارم » (ص 5) إلى جانب الاعتماد على الطبيعة والحيوان (ص 141-142) فى بناء الصورة لكن اللغة تظل هى الأداة التى تستثمر أطراف الجسد والحركات والأصوات لتشكيل صور بلاغية فى شكلى اللمحة أو المشهد .

2 - 2 المرجع وتنضيد الوعى :

التفت الباحثون إلى « المرجع » من منظورات مختلفة قاربته وبحثت فى علاقاته بالنص وخصوصياته ، ذلك أن المرجع لا ينفصل عن النص الذى

يؤسسه (12) فهو يشغل ضمن باقى المكونات فى نسيج الملفوظ والخطاب يمدُّ « المعنى » بنسغ مميز إحالى ليس بالضرورة على واقع حقيقى وإنما يمكن للمتخيل والرمزى أن يكونا سجلا مرجعيا باعتبار أن الواقع - من منظور سيميائى - ليس معطى خالصا ولكنه بناء (13) ويتأسس الاختلاف فى الحقول السيميائية نفسها حول إشكالية المرجع والإحالة ذلك أن التوجهات السيميائية من دى سوسير إلى أ. ايكو ترى انتقالا بين السنن والعالم الحقيقى دون الاهتمام بالمشكلات الفلسفية للمرجع والانتباه إلى مرجعيات الحكايات الخرافية ، فيها تنظر السيمائيات مرة أخرى - من «بيرس إلى كلاوس» - إلى المرجع فى إطار العلامة ، وربطه بالمدلول عبر الدال (14) .

أن معالجة المرجعى ضمن نظرية العلامة يخضع للترتيب ضمن المثلث السيميائى الجامع بين الدال (التصور) والمدلول (الشكل) ثم المرجعى (الشئ المسمى) وإحالته إلى الحقيقة أو العالم الواقعى أو المتخيل (15) .

ولعل السيميائيات التعاقبية مع «فلاديمير كرينرسكى» قد رسمت فهمها للمرجعى فى إطار نظرى شمولى من خلال الحديث عن المرجع باعتباره علامة للإحالة على ماهو واقعى وفى ارتباط بالنص (16) والتمثيل لذلك بالمرجعى المركب من خلال تيمة الديكتاتور فى نصوص روائية من أمريكا اللاتينية (كاربانتين ، استورياس ، ماركيز ، باسطوص) (17) ، فى حين أن رؤيتنا للمرجعى فى « الحب فى المنفى » ستتخذ منحى البحث عن السجلات المرجعية التى تحيل على الذات كمرجع أول وما تستتبعه من مراجع نسبية تؤسس للنص رؤيته المرجعية وقاعدته المشتركة .

وينفتح النص الروائى عند بهاء طاهر على مرجع ثرى بسجلات متنوعة تحيل على علامات وتقاطعات تبصم الخطاب وترسم آفاقه ، ويتحدد المرجع فى سجل ملفوظات الراوى بأصواته وأصوات الشخصيات مما يطرح مسألة المرجع فى روايات بهاء ، وخصوصا نص « الحب فى المنفى » إذ يتمظهر المرجع بارزا ومفتوحا على الذات والتاريخ والمجتمع من خلال علاقة الأنا بذاته وبالآخرين والأحداث المتراكبة والمتلاحقة للعنف والقهر والمؤامرات حتى أن النص يطرح مأزقا خفيا حينما يوهم بوجود مرجعيات خارجية تدعم الحكاية ، والواقع أن كل العناصر التى تتزيا كوحدات مرجعية ذات بناء إحالى على هذا الواقع تذوب ضمن النسق التخييلى الكلى للرواية باعتبار أن أى نص أدبى لايمكن أن يكون نسخة وإعادة إنتاج للعالم(18) وهو ما يحتكم لمبدأ التحويل من عناصر خام تستقطب أوعاء الثقافى والاجتماعى والسياسى فتنصهر كل المعطيات الأولية فى قناة التخييل ويصبح النص مرجعًا يحيل على ذاته بعد تطويع المرجعيات الخارجية بتهجينها أو تعديلها وتكسيرها وتحريفها .. فتتحول من كيان خام إلى علامة مرجعية مفتوحة على الأنا والآخر والتاريخ وتقاطب هذه المبادئ لاستكناه رؤية أو عناصر للتأمل وإنتاج جمل ذات قيمة إيهامية بالحقيقة وأخرى احتمالية ..

إن بهاء طاهر فى « الحب فى المنفى » يبنى مرجعياته كشرايين لا مرئية قوية الدفع من بؤرة متخيل جامع ، تغذى كافة المفاصل والمكونات السردية باعتبار المرجعية « هى مجموع الإجراءات الملفوظية التى تمكن من بناء مكان يسمح للقارئ بتشكيل استنتاجات حيث النص نفسه يؤكدها

أو ينفيها (19) وهو ما يرسم . منهجيا ، مرجعيْن استراتجيين فى بناء النص ، مرجع الذات ومرجع الاعتراف ترتقهما سجلات التاريخ والمجتمع بعلائقهما والتآويل التى تتخلق ديناميا وتعمل على تشغيل مسارات تلقى الأخيلة ، وتعمل على تأطير المرجع في الرواية بنيات زمنية غير متجانسة ، عنيفة وذات امتدادات فعلية فى كل أثر ، من ثمة ، فإن للذاكرة والماضى موقع مروحى يتوغل ويؤثر ويحسم فى بناء المرجع وإضاءة الحاضر الذى كان حضوره نسغا للنسيج المرجعى فى الرواية .

2 - 2 - 1 مرجع الذات :

وينهض على تعقيدات الأنا بكافة قنواتها وارتباطاتها إذ يغرف الراوى من لحظتين زمنيتين تشكلان قناة واحدة متصلة هى المولد المنتج لسجلات المرجع وملاقى الحكى والاستذكار .

فالراوى وهو يجذر راهنه بين الخيبات المتكررة والعبث يقدم وضعا مرجعيا سينعكس متفاعلا مع باقى المشاهد ويدفع بكل بنيانه إلى حافة الاحتمال .

ويظل مرجع الأنا مشدودا إلى الماضى والحاضر فى خط متنام ومتداخل إذ ينفتح الماضى على سجل شذرى يحيل على ماضى الراوى البعيد والقريب فى القرية أو إلى جانب الأحلام الثورية وحلم جمال عبد الناصر والليندى ونيرودا ، وهى كلها عناصر انتهت إلى الموت .

« ما الذى ذكرنى الآن بهذا الطفل ؟ .. ما الذى فتح كل هذه الجروح ؟ أم أنها مفتوحة دائما وكل مافى الأمر أننى أتلهى عنها فى بعض الأحيان ، تنضاف إليها ندوب الروح كما سيسميها من خلال علاقته بمنار - فى الماضى - وإحساساته ومشاعره نحوها ، والتحول الذى طال هذه المشاعر تدريجيا استجابة لتحولات فى صورتها التى كانت عليها فى مخيلته وحلمه .. فيكشف عن هذا التحول ويحدد موقفه بالانفصال (الفصل الأول) ثم يكتشف تحولا ثانيا بعد طلاقه منها فى أفكارها التى طالما دافعت عنها (الفصل التاسع) .

إنه مرجع الطلاق والفشل فى علاقة حب أجهضت فيها أحلام الراوى ولم يبق منها إلا الأثر والشقوق النفسية وهى تسرب التذكرات للتنفيس وتأكيد حالة ثم فهم مرجع الحاضر .

إن علاقة الراوى بمنار هى علامة إحالية لفهم علامات أخرى فى الراهن حيث « تتدمر القيم والأحلام وتذوب فى لجة الامتساخ وهو ما يقود إلى الافتراق والتلاشى ، ويقف الحاضر مرجعا مفتوحا على أشكال الأحلام ونهاياتها وعلى أشكال التجارب المستعادة - والمستمرة - تخيليا وحلميا واحتماليا مخصبا فى نفس قناة الماضى ، متفاعلا مع آثارها ، لكن هذا المرجع يتوسع فتصبح سلطته فى الحكى مهيمنة بتعميق تبئير الأنا الراوية فى مرايا لن تعكس غير صدى الأوجاع .

ويجد تفكك العلاقة صورا له فى مرجع علاقة إبراهيم المحلاوى بشادية ، والتصوير الدرامى والساخر لها ، وأيضا علاقة بريجيت بألبرت

المطارد من بلاده وإعمالات الإجهاض والعزل ثم الطلاق ، وهو ما سينعكس على الحاضر فى علاقة عابرة وعنيفة بين بريجيت وإبراهيم ، ويوسف المصرى بإيلين ، وبرنار بابنه تاجر السلاح .. جميعها علاقات ومراجع تنتهى إلى الفشل ونمو الأزمة التى ستؤثر على أى مستقبل ، مثلما يتطور عنصر الخيانة كمرجع يخلخل الراهن والقيم ، فمولر الذى يدعى الدفاع عن القيم وحقوق الإنسان كان يمارس الخيانة مع والدة بريجيت ، ووالد إبراهيم يخون زوجته ويسرق الفلاحين ، وايبانيز يخون الثقة ويفر ، ويوسف يخون ضميره مع الأمير حامد ، وألبرت يخون بريجيت وأفكاره لصالح نظام ماسياس ، والأمير حامد ومحيطه بؤرة للفساد والخيانات .. إنها سجلات من الخيانة التى ستعوق المستقبل والرؤية وتجعل كل العلاقات متوترة لأنها مثقلة بماضى الفشل والعجز . تنعكس على الراوى فى علاقته بعمله ورؤسائه وبأبنائه أيضا ، وتعكس سجلا بصورتين داخل جيل واحد بوعى الراوى الأب ، إذ بقدر ما تنفتح ابنته (هنادى) على الحياة والطموح والتصالح مع الزمن للبحث عن المستقبل . وعن انتصارات فى الحياة ، ينغلق ، ابنه خالد . ويفقد طموحاته الرياضية ويخاصم زمنه بحثا عن ماضى متوهم ، فتبدأ بعض أعراض الاختلاف والتوتر فى علاقاته مع أخته ومع والده مما يجعل الراوى فاقدا لسلطة الأبوة وسلطة الحلم الذى كان يرجوه فى خلفه .

علاقاته الأخرى ببريجيت وإبراهيم ويوسف وحامد كلها ستنتهى إلى الانفصام لأن مرجع الواقع كان هو الحاسم فى كل شئ .

إن مرجع الذات فى « الحب فى المنفى » يؤسس لرؤية انتقادية وساخرة من الأنا والآخر والعالم أفرزتها سجلات علاقة الراوى بذاته وبالآخرين فجاءت مذوتة ومرتوية من قنوات معجمية من قبيل ، الفشل ، الإحباط ، العجز والتلاشى وهى وحدات عكست حالة السخرية والعبث واللامبالاة كمرجع مفتوح على النفس والعالم .

2 - 2 - 2 مرجع الاعتراف :

يرسم هذا المرجع خطوطا متشابكة ودوائر جديدة تضئ مرجع الذات بتشكله من صراع الأوعاء والأصوات فى لحظتى الماضى والحاضر فيجئ الاعتراف مرجعا لإثراء الحكى وترسيم مايسم الراهن لشخوص روائية مثقلة بماضيها الخاص والعام ، تحيا الحاضر على صدى خراب نفسى .

ينفتح هذا المرجع على سجلات سيرية - بيوغرافية تشكل نصيصات حكائية لعلاقات فادحة ومنكسرة وآثار خيبات ترسم وجه الشرنقة وامتداداتها ، إنه مرجع للصراع الشرس الذى يحول كل الشخصيات إلى حطام وضحايا أو قتلة ومتواطئين .

ففى المرجع الخلفى للرواية يتم استدعاء التاريخ من خلال أربع هزائم للشعوب والسلام الإنسانى :

- هزيمة الحق فى الحرب الأهلية الإسبانية 1936
- حرب يونيو 1967

- إنقلاب الشيلي 1972

- اجتياح المخيمات الفلسطينية بلبنان (مذبحة صابرا وشاتيلا) 1982

ويتحول هذا الاستدعاء من استرجاع لتجذر هزيمة الحق ومعاناة الشعوب للوقوف على مجازر شعب أعزل في شتات المنفى .

إنه موقف يعكس تفاعل المرجع الذاتي بالمرجع الكلي (العربي القومي) والتماهي بين المرجعين من خلال استحضار اعترافات بيدرو ايبانيز ومصرع شقيقه فريدي وكابتيللو في الشيلي ، واعترافات الممرضة النرويجية عما عانته وعاينته في مخيم عين الحلوة بلبنان ، وأيضا شهادة برنار الصحفي الأمريكي رالف إلى جانب اعترافات إبراهيم ، بريجيت ، الراوي ، يوسف ، إيلين .. عن ماضيهم وعلاقتهم به ، إنه مرجع مشبع بالموت والغدر والانفصام داخل دائرة ماضي فاشل يلتقي بأزمنة الراوي وماضي الإنسانية الذي أجهض علاقة عبد الناصر والليندي بشعبيهما وعلاقة الشعوب بسلامها حيث يتوحد المرجع على مستوى الماضي ، كما على مستوى الحاضر أيضا باعتباره فاعلا مؤثرا فيختنق المستقبل ويذوب وسط سجلات متراكبة ومترابطة من الهزائم والإحباطات والصراعات والإنحراف والتفكك تلتقي مع مرجع الذات ومراجع أخرى ثاوية مما يجعل من بناء الرواية حلقات دينامية يؤسس لرهانات في الكتابة السردية .

إن الحـــوار داخل مـــرجع مــذوت ورؤيـوى يعـكس مــأزق الحـــوار بيـن الشـخـصـيـات والأزمـة التى دفـعت به إلى الانـقطاع وممارسـة الـكلام دون التـحـاور ، ولعـل هذا مـاجـعل العـلاقـات تبـوء بالفـشل ويـسـود نـوع من اللاتصالح مع الذات والواقع الأمر الذي يمكن معـه القول أن رواية « الحب فى المنفى » تنتج وعـيـا دائريا عند الراوى الذى يـسـعى إلى التـفـاعـل مع مجموعـة أوعاء ومرجعيات للخلوص بنظرة مركزة حول ذاته وحول العالم عن طريق سبر ذاته والآخر فى « منفى » يحقق له مسافة الرؤية ، وهذا الوعى الدائرى جسـده الـراوى فى فشـل كـل المشـاريـع واختـلال العلاقـات وسـقـوط القيم ، من ثمة لابد من معاودة التفكير بصيغ أخرى وتجديد فهمنا للعديد من البديهيات والحقائق والأوهام والآمال والأحلام عبر فهم الذات والآخر .

ويتشكل الوعى الدائرى للراوى وباقى الشخصيات بحركة مهيمنة تؤطر وعيهم وهى « الرؤية » وورود فعل رأى بشـكل ملحوظ فى أغلب الحركات السردية . فهو يتمظهر أولا فى الصور التى ركزت على العينين باعتبارهما حقلا للإدراك الحسى ، ثم الوحدات المعجمـيـة المرتبطة بالفعل الذى يتـحقق على مستويين مجازيين يوسعان من الحدود التى رهنه فيها اللسانيون (21) . بحيث يصبح فعل رأى مذوتا يحيل على رؤية داخلية استبطانيـة تخـيلية ترى الماضى وتـسـتـدعـيـه إلى « الآن » وتمثل ذلك فى استـرجـاعـات الراوى لطفـولتـه وعـلاقـتـه بمنار بتـضـافـر رؤيات بـاقى الشـخـصـيـات إلى سجـلات مـاضيـها ، إنه فعل قصدى يسترجع حالة لأن مجال الإنتقاء فى فعل رأى واسع ويمكنه رؤية كل شئ (22) ، فيـتم تذويت الأنـا من جـهـة والفـشل والهزيمة كمحور من جهة ثانية .

النوع الثانى من فعل رأى يتمظهر فى « الآن » من خلال مشاهداته للوجوه والتقاط الصوت والحركة والانفعالات والعينين بالتحديد ، وأيضا النهر فيتشكل الوعى الدائرى انطلاقا من رؤيات استبطانية وتحليلية ، وأخرى مساعدة تأتى عبر الصحف والتلفزيون والسمع القصدى .

كما يوظف الراوى أفعالا من نفس الحقل الدلالى (لاحظ ، نظر ، راقب ...) لتنويع المعجم والدلالة وتوسيع مدى الإدراك الحسى والنفسى ، فيها غابت أفعال الشم والذوق ولم يحضر اللمس إلا فى فقرة هامة ومعبرة تحيل على رغبة أكيدة فى البحث عن وعى بالذات :

« وكنت أحتضنك . أتحسس كل جزء من جسمك كأنى لو تركتك يدى فستتسربين من بين أصابعى . كأنى لو لم أضمك بين أحضانى فستتلاشين فجأة . أتحسسك كأن أصابعى ستخلد إلى الأبد هاتين الوجنتين حين تتضرجان بالرغبة . حين ترتسم فيها تلك الخطوط وأنت فى قمة النشوة وكأن وجعا لا يحتمل يتخلل فرحة لا تحتمل . أتحسس الشفتين اللتين تنفرجان فى تأوه يرتعش له الجسد كله . والعنق الأبيض الطويل الذى يبرز فيه عرق واحد أزرق حين تصخب فيه دماء الحب . أتحسس كتفيك الملساوين المدورين ، أريد أن أثبت فى أصابعى لحظة انتفاضهما تلك لتظل حية إلى الأبد . حين ينهض صدرك شامخا مستنفرا وأنت تلهثين . أمرٌ بيدى على ذراعيك الجميلتين ، على ساقيك البيضاوين الطويلتين ، على هاتين القدمين الرقيقتين الناعمتين ، اللتين تحملانك فوق الأرض بخفة ، كجناحى حمامة بيضاء . أمر بشفتى على جبينك . أتحسس عند منبت

الشعر زغبا يدغدغ كل حواسي . أقبل جفنيك وأمر بجانب يدى على تلك الرموش الطويلة الناعمة . أتأمل عينيك الزرقاوين حين تنيران بلمعة الصبوة .

أريد أن أخلدك فى أصابعي وفي يدى وفي شفتي . أخشى فى قمة الحب من الفقد أخشى ونحن قنطرة واحدة فى الموج أن ننفصل (ص 201 - 202) .

3 - **عشر نقط تركيبية :**

شيدت رواية « الحب فى المنفى » بناء مفتوحا على أفق جديد فى الرواية العربية يدعم المسار الروائى الذى يؤسس لمتخيل عربى قادر على نقد الوعى المغلوط وبناء معرفة استكشافية ترسم سبل الأسئلة والتحاور .

من ثمة يمكن الوقوف على عشر نقط استنتاجية فى رواية بهاء طاهر هى كالتالى :

1 - مبدأ التمثل وقد عكسته الصورة بمستوياتها المجازية الشاعرية والعنيفة انعكاسا لحركية الرواية ونفسية الراوى اعتمادا على صور تغيّت إنجاز المشهدية وتوليد الحكى بحيث تمظهرت الصورة بشكل مفتوح فى وجه استثمارات دلالية .

2 - بُعد المرجع ، كمقدرة ، فى خلق الإيهام وتذويت المعيش والحلم عبر قناة واحدة شكلت إدراكا خاصا بالعالم ووعيا دائريا عنيفا يصوغ قضايا الذات فى مواجهة أكثر من مرآة .

3 – تجذّر التذويت فى كل مفاصل النص الروائى .

4 – وحدات معجمية مفتوحة على تشذير الجملة العامدة إلى التقتير والتلميح .

5 – فداحة الخيال من خلال البناء النصى والصوغ الفنى ، وكون النص فى عمقه رحلة تتخذ من المكان نافذة على أمكنة وقضايا وأنفس فى تداخل زمنى يضع الماضى مقابل الحاضر لتلمس بعض آفاق المستقبل .

6 – مسارات إنتاج النص تتخلق من الداخل عبر تقنيات الاسترجاع والتأمل والتعليق والحوار .

7 – اللجوء إلى التهجين فى كافة المستويات وأبعاد الحوارية ، وتعدد الأصوات مما ينتج تعددا فى الأوعاء والملفوظات .

8 – نضج الرؤية وخصوبتها وانفتاحها على الحلم ونزعات الواقع .

9 – تفضى الرواية إلى تيمة انشطارية تبحث عن معرفة الأنا والآخر ومكامن الخلل والإجهاض .

10 – الخطاب فى « الحب فى المنفى » يعمد إلى نقد الأيديولوجيات وتفكيك اليقينيات .

الإحالات :

1 - بهاء طاهر ، القصص :

(أ) الخطوبة ، الطبعة الأولى ، مطبوعات الجديد ، الهيئة العامة للكتاب 1972 (دار شهدى ، ط2 ، 1984) (دار الهلال ط 3 ، 1992) .

(ب) بالأمس حملت بك : ط 11 مختارات فصول ، 1984 (ط 2 . دار الهلال ، ضمن مجموعة أعمال 1992) .

(ج) أنا الملك جئت : ط 1 ، مختارات فصول ، 1989 (ط 2 دار الهلال 1992) .

الروايات :

(أ) شرق النخيل (لو نموت معا) : ط 1 ، دار المستقبل العربى 1985 (ط 2 ، دار الهلال ، ضمن مجموعة أعمال 1992) .

(ب) قالت ضحى : ط 1 ، روايات الهلال عدد 444 دجنير 1985 (ط 2 ، دار الهلال 1992) .

(ج) خالتى صفية والدير : ط 1 ، روايات الهلال عدد 511 يوليو 1991 .

(د) الحب فى المنفى : ط 1 ، روايات الهلال . عدد 559 يوليو 1995 .

2 – صبرى حافظ : من كلمته على ظهر غلاف : مجموعة أعمال بهاء طاهر ، دار الهلال ، 1992 .

3 – قالت ضحى ، ص 127 .

4 – للتوسع انظر :

(أ) شعيب حليفى : تيمة السفر فى النص السردى القديم . مجلة فصول ، القاهرة ، المجلد الثالث عشر ، العدد الثالث ، خريف 1994 ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ص.ص 2119 – 256 .

(ب) شعيب حليفى : أبعاد توسيع الحكى : متخيل السفر . ضمن أشغال . مختبر السرديات ، « الرواية المغربية أسئلة الحداثة » منشورات مختبر السرديات ، دار الثقافة ، الدار البيضاء ، ط 1 ، 1996 ص ص 145 – 152 .

5 – Pierre Rusch : L'image Dans le texte, in Revue, Critique, Nov. 92. Ne. 582, ed Minvit. Paris, p. 863.

6 – ستيفان أولمان : الصورة فى الرواية ، طنجة ، جامعة عبد الملك السعدى ، منشورات مدرسة الملك فهد العليا للترجمة ، 1995 ، ص 492 (ترجمة رضوان العيادى محمد مشال) .

7 – فرانسوا مورو : البلاغة . المدخل لدراسة الصور البيانية . منشورات الحوار الأكاديمى والجامعى ، ط 1 ، 1989 ص 11 و 15 (ترجمة محمد كولى . عائشة جرير) .

8 - انظر للتوسع : صمويل ليفين : هل الصور الذهنية صور لفظية (مقال مترجم في) : مجلة علامات ، مكناس ، العدد 3 ، السنة الأولى ، ربيع 1995 . ص 108 ، 113 .

Pierre Rusch : L'image dans le texte, P. 858 - 9

10 - ستيفان أولمان ، مرجع سابق ص ٢١٧

11 - المرجع السابق ، ص ٢٣٥

Laurent danon - Boi leau : Prodiure le pictif, ed. - 12 Klinckreck 1982, p. 34

Gerard - senis Farcy : Lexique de le oritique, - 13 P.V.F, 1991, p 18

Leo Hoek : Sémiotique et litlerature : inter - 14 fereuces, in Revue des juenz Humaines, Tomc LXXII No. 201, Jamee. Mars 1986, p. 10 - 11

Jack Leuillet : introduction à l'analyes morpho- - 15 syntaxique, P.U.F. 1988, p. 26

Wladimir Krysinski : Caire fours designes, essier - 16 sur le Roman Moderne, lokaye, Moutonediteur 1981, p. 19 - 31

Idem, p. 377 - 444 - 17

18 - Lourent danon - Boileau, p 33

19 - Idem . p 33

20 - أنظر : Mary Louise Pratt : Imperieleyes, travel writing and tuenscu Plaration, First Published 1992 by. Routledge, London. P 5, and 15

تستعمل الباحثة مارى لويس برايت مفهوم الوعى الدائرى Planetary Consuousness أثناء حديثها عن النصوص الرحلية الامبريالية إلى أفريقيا خلال القرنين 18 و 19 .. فتعرّفه برغبة الأوربى - فى تلك الفترة - ببناء المركزية والخروج بنظرة أوربية مركزة للكون .

21 - أنظر : عبد اللطيف شوطا : نظر ورأى . ص 11 - 25 (مقال ضمن) :

مؤلف جماعى : أبحاث فى اللسانيات العربية ، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك - الدار البيضاء 1996

22 - نفس المرجع ص 19 - 20

شخوص تحيا لكيي تموت ...!

قراء في رواية « خالتي صفية ... والدير » لبهاء طاهر

عبد الرحيم العلام (*)

المتخل الروائي الريفي المصرى

« إننا نبكي من الموت لاننا لم نحيا كما ينبغي ... »

من وراية « ورود سامة لصقر » لاحمد زغلول الشيطى

لايمكننا أن نستثنى - فى كل مناسبة يتم فيها الحديث عن الرواية المصرية - الدور الذى لعبته وتلعبه « رواية الريف » بمصر ، سواء على مستوى التراكم النصى الذى حققه هذا المغاير الروائى ، أو على مستوى الأسئلة المتزايدة التى ما فتئ يطرحها هذا التراكم ، انطلاقا مما يطفح به المتخيل الروائى الريفى المصرى (خاصة) ، من غنى فى الموضوعات واللغات والمفاهيم والعادات والسلوكيات والأساطير والمعتقدات .

من هذا المنطلق ، إذن كان اختيارنا لرواية « خالتى صفية ... والدير » لبهاء طاهر [1] ، وإذ نختار قراءة هذه الرواية فليس مرد ذلك إلى كونها الرواية النموذجية على مستوى التراكم الروائى الريفى بمصر بل هى قراءة نحيى من خلالها عودة بهاء من الاغتراب ، وهى عودة سيستفيد منها وسيغتنى بها ، بدون شك ، فضاء الكتابة فى المتخيل الروائى الريفى خاصة ...

(*) باحث من المغرب ، صدر له كتاب « كينونة النصر الروائى ، قضايا السارد فى « لعبة النسيان ، منشورات الموجة ، الرباط ، 1996 .

لم يعرف أى قطر عربى آخر مثل ما عرفته مصر على مستوى التراكم فى الكتابة عن المتخيل الروائى (الريفى) ، أى ذلك التراكم النصى الذى يتخذ من « الريف » وفضاءاته وشخوصه وصراعاته مجاله الحكائى والتخييلى العام ، وهى ريادة لها ما يبررها تاريخيا وسياسيا واجتماعيا وإبداعيا ... ولا غرابة فى ذلك ، مادام أن « رواية الريف » على مستوى تاريخ الكتابة الروائية فى مصر ، هى التى تتصدر ، زمنيا ، لائحة « المغايرات Variantes» الروائية ، إذا ما سرنا مع الرأى الشائع القائل بأن « زينب » هى الرواية التى تشكل باكورة الرواية العربية (عامة) والمصرية (خاصة) ، على اعتبار أن « زينب » تستوحى بدورها فضاء « الريف المصرى » كما أن مؤلفها اختار فى البداية وضع اسم « فلاح مصرى » على غلاف الرواية بدل اسمه الحقيقى ... ، (وتلك حكاية أضحت الآن مستهلكة ...) .

وما يهمنا نحن من التذكير السابق ليس التوقف عن حقيقة البدايات وإنما التأشير فقط على حدوث نوع من التفكير المبكر والاهتمام الأولى من قبل الكتاب باستثمار موضوع « الريف » على المستوى التخييلى ، وهو الموضوع الذى كانت له - وما تزال - مكانة متميزه داخل تفكير الروائيين المصريين وداخل مخيلتهم أيضا ، كما كان لهم اهتمام مواز بتنويع طرائق الكتابة عنه ، وكذا تنويع طرائق تمثيله الحكائى / النصى ، حتى من خلال فعل التأثير بأشكال صوغه الأدبى ورؤيته للعالم من داخل ثقافة أخرى مغايرة (نتذكر ، هنا طبيعة العلاقة بين رواية « الأرض » لعبد الرحمن الشرقاوى ، و « فونتمارا » للإيطالى ألبرتو سيلونى) .

ومنذ « زينب » غدا المتخيل الروائي الريفي المصري يوسع ويعدد من أشكال امتداده ، سواء كان هذا الامتداد تاريخيا ، مرتبطا بالتطور التاريخي للريف ، أو بنيويا ، مرتبطا بتحول أوضاع وسلوكات (الريف) في امتداده نحو المدينة ، بحيث أضحت قضية (الأرض) ، على سبيل المثال فقط لا الحصر، وهي من أهم القضايا المطروحة والمكرورة داخل الرواية الريفية عامة أضحت قضية عارضة أحيانا ومركزية أحيانا أخرى على مستوى المتخيل الروائي الريفي ، أو كان ذلك الامتداد معكوسا (من المدينة نحو الريف) ، أي من خلال ما يستشرفه (الريف) عموما من أشكال « الدخولات » و « النقول » تلك التي تعمل على إحداث تغييرات بنيوية في الأوضاع المعيشية العامة المرتبطة أساسا بنقل العلم وأساليب التكنولوجيا الحديثة إلى (الريف) ، وما تحدثه هذه النقول كلها من خلخلة في التوازن المعيشي والذهني لدى الانسان الريفي ، [2] وفي طرائق تفكيره كذلك ، وذلك من قبيل ما يحدثه نقل الوعي المديني المرتبط بثقافة المركز (المتحضر) إلى الهامش (المتخلف) ، في محاولة من أبطال « روايات الريف » تحقيق ثورة موازية بالهامش ، كامتداد لثورات المركز الحضري ، سواء ضد السلطة أو ضد كل أشكل الاستغلال الأخرى ، في محاولة من الروائيين أيضا خلخلة القيم البرجوازية السائدة والقائمة على الاستغلال الطبقي [3] ، وهو جانب يكمل ما قامت (رواية المدينة) ، إن صح هذا التصنيف الموازي ، ببلورته أيضا ، في محالة من الروايتين كلتيهما (رواية الريف ورواية المدينة) تقديم تصور عام عن المجتمع المصري بأكمله ، في سكونيته وحركيته ، وفي ما ضويته وراهينته ، وكذا

تجسيد جوانب من صعوبات الكتابة عن أريافه خاصة ، يقول نجيب محفوظ في هذا الاطار ، وهو أحد روائيي المدينة بامتياز ، متحدثا عن صعوبة الكتابة عن الريف من خلال رواية ريفية ،: « أحب أن أوضح أنني لا أستطيع أن أكتب عن الريف بمثل هذه الكتابة الفاتنة ، فقد خلقوا في أعمالهم الإبداعية ريفا بزمانه ومكانه و بشخصياته ولغته أيضا » (4) .

إن ما يهمنا من هذا التقديم هو التأشير ، بالدرجة الأولى ، على أهمية موضوع (الريف) داخل تفكير الروائيين المصريين ، خلافا للروائيين المغاربة الذين لم يحققوا بعد تراكما لافتا للتحليل والمساءلة ، فيما يتعلق بالكتابة داخل هذا المغاير الروائي ، الذي يخلق ، هو أيضا واقعه الخاص وخصوصيته الحكائية الجوهرية ومفهوماته ورؤيته الخاصة إلى المجتمع والعالم ، شأنه في ذلك - على سبيل المثال - شأن ذلك المغاير الروائي المصطلح عليه بـ « الرواية النسوية » ، وتحدث هذه الندوة بالرغم من غنى (الريف) المغربي ، أيضا ، وغنى تاريخه وتشعب قضاياه وتعدد لغاته وعاداته ونماذجه البشرية ، وهو غياب له ما يبرره ، وذلك بالنظر إلى الغياب الموازي أيضا لأشكال وطرائق تفاعل الروائي المغربي مع (الريف) ، بخلاف روائيي مصر الذين يكتبون عن (الريف) عن قرب مسافة منه ، بمعنى أنه قد تأسست لديهم علاقات خاصة معه ، علاقات يتداخل فيما ما هو وجداني ، مرتبط بانحدار جل كتاب رواية الريف من الأصول الريفية ، بما هو معرفي ، مرتبط بأشكال تفاعل الروائيين مع الريف ، سواء من خلال معرفتهم المباشرة به ، أو من خلال لجوئهم إلى مصادر معنية (شفوية كانت

أو مكتوبة) ، يستلهمون من خلالها مادتهم التخييلية ، كما هو الشأن بالنسبة لعلاقة بهاء طاهر [5] مع مرجعية المحكى الريفى فى رواية « خالتى صفية .. والدير » ، أو فى رواية « شرق النخيل » ، كما أنها علاقات تتداخل فيها أيضا مستويات من التفاعل بين التخييل والتذكر ، وهو ما أفضى بأولئك الروائيين إلى كتابتهم لروايات ريفية تستمد نسغها من ذلك الغنى والتنوع اللذين يطبعان الريف (المصرى) خاصة .

ومما زاد فى إبراز صورة الريف المصرى ذلك الدور الذى يلعبه الإعلام المرئى (من سينما وتلفزيون) فى نشر وتلقى واستهلاك هذه الصورة على امتداد العالم العربى ، وهو يجعل منها صورة تحقق انتشارها وتلقيها الواسع ، بحيث أضحت معرفتنا الآن بالريف المصرى تفوق أيه معرفة أخرى تتصل بباقى الأرياف العربية الأخرى .

ورواية « خالتى صفية ... والدير » لم تفلت بدورها من الدخول فى أشكال هذا التفاعل بين الأدب والإعلام ، حيث تم تحويلها - هى أيضا - الى مسلسل تلفزيونى ، ينضاف إلى سلسلة الأفلام والمسلسلات التى اتخذت من روايات الريف نصوصا للاستثمار والتحويل .

وبهاء طاهر من الروائيين المصريين الذين مافتئوا يحققون استثناء خاصا فى هذا المجال ، فإلى جانب كونه لم يعش فى الريف كثيرا ، إلا أن اغترابه وبعده عن الوطن كانا وراء الدفع به إلى معانقة الكتابة عن فضاءات مصر خاصة ، سواء تعلق الامر بعودته إلى بعث تاريخيها القديم ، أو بقيامة باستيحاء أجواء من تاريخها الحديث ، بما فيه تاريخ مدنها وأريافها ، وكأنه يحقق عبر الكتابة نوعا من « الوفاء

المشتهى » بتعبير عبد القادر الشاوى فى حديثه عن علاقته بالقرية التى كتب عنها فى روايته « باب تازة »[6] . وبهاء بفعله ذاك إنما يدحض بذلك أى زعم يمكن أن يفضى إليه بعده السابق عن الوطن ، كالقول بانفصاله ، عبر اغترابه ، عن بيئته ومجتمعه .. كما أن انحدار بهاء من الأصول الريفية كان له أثره الكبير على ذاكرته ومخيلته ، وهو الذى يقول فى هذا الصدد : « لم أعش أنا فى القرية إلا فى إجازات قصيرة ، ومع ذلك فقد كنت أعرف عنها أدق التفاصيل والتطورات ، فقد كانت قريتى هى « أمى » (..) منها تعلمت حب الحكايات وحب الصعيد ... »[7] .

هذا الاغراء ، المرجعي والتخييلى ، الذى لازال يفرضه (الريف) بشكل مكثف ومستمر على كتاب مصر خاصة ، بما هو من بين الاسباب التي دفعت ببهاء الى تجديد علاقته ، مرة أخرى ، بالكتابة عن الريف (المصرى خاصة) ، فبعد تجربة أولى مع أجواء الصعيد فى روايته الممتعة « شرق النخيل » ، تأتى رواية « خالتى صفية .. والدير » كقفزة أخرى نحو تأصيل وتخصيص الكتابة عن (الريف ، كفضاء نموذجي وديناميى ، وكذا تأصيل الكتابة عن سيرته وتاريخة ، سواء عبر اللجوء إلى بعث بعض حكاياته وبطولاته ومواقفه ، أو عبر إلقاء المزيد من الأضواء على تحولاته وعاداته ونمط العيش وطبيعة العلاقات الإنسانية وتعايش المعتقدات الدينية داخله ....

يتشكل الفضاء الروائى العام فى رواية « خالتى صفية ... والدير » من أربعة أجزاء ، هى على التوالى : المقدس بشاى ، خالتى صفية ، المطاريد ، النكسة ، فخاتمة ، وكلها أجزاء تعمل على حصر المادة الحكائية المرتبطة بها ، لكن دون أن يعنى ذلك انفراد كل جزء بحكايته الخاصة ، بل

إن النص يحقق - خلافا لذلك - دينامية وسيرورة حكائية تنفتح على أحداث وعلاقات وصراعات ومواقف لتنغلق على خاتمة يتم فيها إدخال كل حدث أو علاقة أو صراع أو موقف في حتميته الدلالية والرمزية .

بالاضافة إلي هذه الأجزاء . المشكلة للفضاء النصى والتخييلى العام ، قام الكاتب بتذييل روايته بملحق هام عنونه ب « .. وسأنتظر ! » ، وهو الملحق الذى يضع أمام القارئ نصا موازيا يعتبر فى سياقه النظرى بمثابة « ميتا - خطاب » مفسر وراصد لتجربتى الحياة والكتابة عند بهاء طاهر ، وهو الملحق الذى سنستعين بمرجعيته على امتداد قراءتنا لهذه الرواية .

إن التفات الروائيين المصريين إلى رصد جوانب خاصة من تحولات الريف ، من زوايا ومنظوات مختلفة ، تحكمه أساسا بنية زمنية تزاوج بين استنهاض (ماضى) الريف ومساءلة (حاضرة) . ورواية « خالتى صفية .. والدير » تستلهم بدورها ، انطلاقا من تكسير يطال البنية الزمنية أساسا ، جوانب خاصة من ماضى (الريف) المجسد ، هنا ، فى (القرية غير المسماة) عبر مراهنة هذه الرواية - انطلاقا من تعدد تمثيلات صورة القرية داخلها - على البحث عن إعادة استنطاق وكتابة هذا الماضى ، وكذا عملها على استحضار جوانب من الحقيقة التاريخية المغيبة للقرية ، كما تستلهم جوانب مميزة من حاضرها أيضا ، بكل ما يتخلل هذا الحاضر من لحظات تتماوج بين الثبات والتحول ، سواء فى الوضع الاجتماعى للقرية أو فى الوضع الذهنى للشخوص ، أى فيما يتصل بتضارب الأوعاء لديها ، وذلك فى الوقت الذى يبقى فيه شبح « الموت » حاضرا كهاجس ملازما ومهدد دوما لمصير وكينونه الإنسان القروى .

واستثمار تيمة « الموت » يكاد يتكرر داخل جل النصوص الروائية الريفية وغير الريفية ، بل إن هناك روايات ريفية عربية تجعل من (الموت) بؤرتها ومرتكزها الحكائي العام [8] ، منذ أولى الروايا في هذا المجال حتي آخر رواية قرأتها عن الريف المصرى ، ويتعلق الأمر ، هنا ، برواية « منتهى » لهالة البدرى (1995) ، وهو ما يجعل من (الموت في روايات الريف عامة « كيانا دالا » ، يستدعى قراءة خاصة في مستويات تجلياته ودلالاته التعبيرية والرمزية [9] ، شأنه في ذلك شأن تيمات أخرى مكرورة ، تنفرد « روايات الريف » ، خاصة ، بتجليتها واستعادتها داخل محكياتها ، نتيجة لما يفرضه الصراع ، هنا (كيفما كانت أسبابه وأنواعه) من ردود فعل وآثار سلبيه تساهم في تدنى الأحوال العامة (الاجتماعية والنفسية والوجودية) للشخوص ، وهو الوضع الذى جاءت رواية « خالتي صفية .... والدير » مثقلة باحتوائه وتضمينه ، شأنها في ذلك شأن ما توقفت عنده روايته السابقة « شرق النخيل » من خلال عملها ، هي أيضا ، على تجلية صورة (الموت) ، هذا الذى ولده الصراع حول « الأرض » خاصة ، ويحدث هذا كله في وقت لاتزال فيه الاسطورة أيضا ، بكامل حمولتها الانفعالية والتأثيرية ، متغلغلة داخل البيئة الريفية وعند فئة معينة من الشخوص .

وحضور (الموت) في تفكير بهاء طاهر التخييلي هو حضور عام ومركزى ، بحيث تكاد تشترك جميع كتاباته القصصية والروائية في استثمار (الموت) كتيمة مركزية مهيمنة في نصوصه ، وذلك من خلال عملها على تنويع صوره ، سواء كان هذ الموت بيولوجيا ، يطال الشخوص

والذوات ، أو رمزيا يتم تجسيد صوره فى أشكال الغيبات والاحباطات والممارسات المعاكسة لحرية الشخوص والمدمرة لأحلامهم وآمالهم .

وتمزج رواية « خالتى صفية .. والدير » داخل فضائها الحكائى العام بين علائق يحكمها « الحب » - الذى سيصبح أحد مكونات العنوان الرئيسيى للرواية الجديدة لبهاء - من ناحية : (حب الجيران ، حب صفية لحربى ، حبها للبك القنصل ، حب أهل القرية لحربى ، حب المقدس بشاى للقرية وفلسطين ، حب المطاريد المشاركة فى محاربة اليهود ..، وغيرها من أشكال وأنواع الحب الأخرى التى تعج بها القرية) ، وهى التيمة التى ستجد لها مكانا أيضا داخل نسيج المحكى الروائى للرواية الجديدة لبهاء (الحب فى المنفى) ، حيث تتجسد صورة « الحب » فيها من خلال علاقة حب تربط السارد بالشخصية برجيت شيفر ، وإن كانت صورة هذا الحب فى بعده الرمزى تبقى أكبر من مجرد تجليتها فى علاقة عاطفية تربط بين شخصين .. إلى جانب الحب يوجد « الموت » من ناحية ثانية ، هذا الذى يطال مجموعة من الشخوص ، إما بشكل نهائى ، أو بشكل يؤشر على دخول شخوص أخرى فى دائرته ..

داخل هذا الفضاء ، إذن ، من أشكال المسافات بين « الحب » و « الموت» تتأسس العلاقات وتتحدد ا لمصائر داخل هذه الرواية ، علاقات يحكمها الحلم ومصائر يوقف الموت امتدادها وكينونتها ، لكن الحياة داخل القرية لا تتوقف بالرغم من ذلك ، فالموت يتبعة بعث وابتعاث جديدان ، وكأن الرواية ، هنا ، تلغى موعدها مع جيل سابق مات (أبوا صفية ،

أبوا حربى ، البك القنصل ، حربى ، صفية ، المقدس بشاى ، أب السارد) لكى تجدده مع جيل آخر ، جيل ينفتح على الخارج (خارج القرية) : (السارد ، ورد الشام ، سكينة ، رقية ، عبله ، حسان ..)، وكأنه بهجرته تلك من القرية ، ومعانقته لفضاءات أخرى ، بخلاف الجيل السابق ، يعلن بذلك « قطيعة كأداء » مع واقع أصبح مطبوعا بالسكونية واليباس وعودة نفس التفاصيل ومليئا بالمفاجآت وغياب التصالح التام بين الفرد والجماعة من ناحية وبين الجماعة والقرية (كفضاء نوسطالجى ونفسى) من ناحية ثانية ، وهو ما تم التأشير عليه من خلال صورة الخراب الذى طال بين عائلة السارد فى نهاية الرواية ، حيث تتراجع طبيعة العلاقات بين الناس ، ثم بينهم وبين المكان الذى كانوا يستمدون منه هويتهم وأحساسيسهم ومواقفهم البطولية ، الفردية والجماعية ..

إلى جانب ذلك ، علمت رواية « خالتى صفية .. والدير » ، على محاولة الإلمام بطرائق تفكير الانسان القروى التواق دوما إلى البحث عن أساليب جديدة للعيش والتفكير ، مع توقه أيضا إلى الانعتاق من أسر طقوسية بعض التقاليد والعادات التى أضحت هجينه فى هذا المجتمع القروى الذى ترصده الرواية ، وهو المجتمع الذى مازال يغلب عليه طابع الثبات على التحول ، وهو السياق نفسه الذى حاولت رواية « خالتى صفية .. والدير » تجاوزه من خلال عملها على الكشف عن بنية ذهنية تواجه السائد وتساهم بالتالى فى محاولة فتح فضاء أوسع لخلق حوار بين مختلف الأوعاء (المتباينة على مستوى تمثلها للقضايا المحلية ، المتصلة بالريف وكذا تمثلها للقضايا القومية المتصلة بنكسة 67) ، وكذا خلق فضاء فسيح

للتسامح والتساكن الدينى ، رغبة من الرواية فى نبذ جوانب معينة من الموروث الاجتماعى ، هذا الذى ما زال ينشر ظلاله السلبية على مستقبل الريف (المصرى خاصة) ، من قبيل قضية « الثأر » وهى نفس القضية التى تبنى عليها رواية « خالتى صفية .. والدير » وغيرها من الروايات الريفية المصرية ، موضوعها الحكائى العام ومرتكزها الرؤيوية والرمزى والصراعى أيضا ، وهو ما تم تجسيده نضيا من خلال خلق الروائى لمجال صراعى ودرامى تتصادم داخله الخالة « صفية » و« حربى » قاتل زوجها .

يتقدم المحكى الروائى ، إذن ، فى رواية « خالتى صفية .. والدير » من منظور سارد يحكي بضمير المتكلم عن القرية وشخوصها وعن طفولته أيضا ، وهو يحكى عن ذلك فإنه ، فى المقابل ، يحكي عن تشكل وعيه وعن تاريخ وعيه بما حدث فى القرية وبما يحدث للشخوص ، خاصة وأنه بالرغم من صغر سن السارد فهو يشارك فى جميع العمليات المرتبطة بالقرية ويتفكير شخوصها ، كتدخله للتعليق على موافقة أبيه لصفيه » على أن تأخذ بثأرها بينما هو يخطب فى المسجد دائما ضد الثأر ويحاول أن يصلح بين العائلات التى تدب بينها الخصومة » (ص 75) ، وهو بذلك يعارض جيل أبيه على الاستمرارية فى إقرار مبدأ « الثأر » داخل القرية باعتباره حالة نفسية واجتماعية وقيمية، إضافة إلى طلب استشارته فى أمور كبرى فى مرات عديدة ، ويتم هذا كله انطلاقا مما يمكن تسميته ، فى هذا الأطار، بالتنامي الزمنى البيوغرافى عند السارد ، داخل بناء حكائى دائرى ينفتح على حكاية توزيع السارد للكعك والهدايا على الأقارب فى العيد الصغير، وينغلق على تساؤلات نفس السارد ، بعد سلسلة التحولات، والغيابات عن

القرية ، حول مدى استمرارية مثل تلك العادات داخل القرية بعد مرور ربع قرن من الزمن ، وهي الفترة التي شهدت خلالها القرية عدة تحولات بنيوية ، منها على الخصوص دخول الكهرباء إليها .

هذه العودة ، إذن ، إلى استنطاق المحكي الطفولي ، ومن خلاله محكي القرية ككل في ماضيه وحاضره وفي حقيقته وأسطوريته [10] تعتبر من بين المرامي الإبداعية التي تجد توظيفا خاص ومتميزا لها في هذه الرواية ،حيث « أن الأشواق إلى الطفولة الريفية يبدو غلابا » بتعبير إدور الخراط [11] ، وخاصة ما يتصل منها بطفولة السارد / الابن التي تبقى صورة حاضرة ومستثمرة أجواؤها بكامل حمولتها الحكائية / المرجعية ، منذ الصفحة الأولى إلى الصفحة الأخيرة (على مستوى فعل التذكر خاصة) ، مع ما يواكب طرائق اجتلاب المكون الطفولي ، هنا ، من تباينات تمس الايقاع الزمني البيوغرافي للسارد ، وهو الايقاع الذي يفترض عدة تشابهات والتقاءات ، من نوع آخر ، بين المحكي الروائي والملحق الذي ذيل به الكاتب روايته ، حيث أنه غالبا ما يتحدد المكون الزمني ، إيقاعيا ، انطلاقا من التشديد على أزمنة الدراسة لدى السارد في المحكي (كما هو الشأن لدى الكاتب في الملحق) ، باعتبارها القياسات الزمنية المجسدة لزمن الأحداث في ارتباطها بمراحل طفولة ونضج السارد ، كما في الاحالات النصية التالية ، التي تمتد على طول الرواية مجسدة بذلك لصورة من صور دينامية زمني الحكاية والسرد فيها : « كنت وقتها في الثانية عشر من عمري تقريبا ، أنهيت الابتدائية ودخلت الاعدادية « (ص 11) »، وذلك بعد أن دخلت المدرسة الاعدادية وصرت رجلا يعتمد عليه « (ص 14) » ،

وفيما بعد حين أصبحت فى المدرسة الثانوية « (ص20) » ، لم أكن وقتها قد دخلت المدرسة بعد « (ص32) » ، أما حينما وأنا طفل فى أول المدرسة الابتدائية « (ص41) » ، « أذكر مثلا عندما أصبح فى الثالثة أو الرابعة من عمره ، وكنت قد دخلت المدرسة الإعدادية » (ص76) ، « كنت فى السنة الثانية الثانوية »(ص83) ، « وكنت أيامها مع بقية طلبة المدرسة الثانوية من جملة المتطوعين « (ص 119) » ، فى تلك الأيام السوداء قلت زياراتنا لحربى ، كنت أيامها فى الثانوية العامة » (ص125) ، « كنت فى البلد أيضا أقضى الأجازة الصيفية بعد أن نجحت فى السنة الثانية بكلية الآثار عندما شاهدت نهاية تلك الأحداث « (ص 138) ، هى إذن أزمنة تجسد فواصل خاصة بين سياق بروز حدث وتناميه وبروز حدث آخر فى ارتباطه بالحدث السابق عليه ، مع ضرورة مراعاة المسافة القائمة ، هنا ، بين « أنا » السارد و « أنا » الكاتب ، أى دون أن يعنى ذلك إقامة أى تعالق سير ذاتى ممكن بين التجربتين (بين تجربة الحياة لدى السارد على المستوى الداخل - نصى وتجربة الحياة لدى الكاتب على المستوى الخارج - نصى) ، مع أنه يبقى تعالقا قائما على مستوى ما يسميه بهاء نفسه بتفاعل وعى الكاتب مع الواقع المحيط وتأثره بذلك الواقع المليئ بالثقوب والمغالطات ، تلك التى يحاول الروائى مساهمة منه من خلال هذه الرواية ، أن يسدها ، سواء من خلال التنبيه إليها أو من خلال التحريض على الاستمرارية فى رصدها ومواجهتها ونبذ الموروث السلبى منها ، وقد اختار بهاء لأجل تحقيق ذلك كله فضاء قرويا وشخوصا متفاوتة فيما بينها ، سواء على مستوى الوضع الاجتماعى أو النمط التفكيرى ، بالإضافة إلى

اختياره لفضاء زمني يستلهم ربع قرن من الزمن ، بما يتخلله من أزمنه وتواريخ مرجعية ، أهمها نكسة 67 ، التى يخصص لها الروائى جزءا من الرواية لأجل أن يبرز من خلالها مدى تحمس ومساهمة القرية فى صنع ليس فقط التاريخ المحلى ، بل التاريخ القومي أيضا ، وهى المساهمة التى تحول معها « البطل السلبى »(المتمثل هنا فى المطاريد) إلى « بطل إيجابى فعال » ، كما يسميه بهاء ، حيث يستعد المطاريد للتنازل عن دورهم السلبى فى القرية ، وذلك خدمة للبعد القومى أساسا ، فهم الذين اقترحوا على السلطة التوجه إلى سيناء لمحاربة اليهود لاخراجهم من البلد ، وهو جانب عمل الروائى ، من خلاله ، على الكشف عن الوجه الآخر للمطاريد ، هؤلاء الذين ارتبط صورتهم فى الأذهان بالعنف والإجرام وزعزعة استقرار القرى [9] ، فى حين عملت هذه الرواية على ابراز جوانب من المسكوت عنه فى حيوات وقيم ومواقف هذه الفئة التى تعيش على هامش المجتمع القروى، وهو الجانب الذى يجسده (فارس) ، زعيم المطاريد ، الذى تحول فجأة إلى « بطل إيجابى فعال » ، إلا أن هذا التحول كان يصطدم دائما برد فعل رجعى للسلطة، حيث أن هذه الأخيرة تتدخل فى آخر لحظة لتقوض أحلام القرية (فى شخص المطاريد) المجسدة فى الرغبة فى المشاركة فى العمل القومى والجماعي ، إضافة أيضا إلى قيام نفس الرواية برصد مواقف العنصر غير المسلم فى القرية من احتلال فلسطين ، وهو العنصر المجسد ، هنا ، فى شخصية المقدس بشاى الذى يقول : « الحمد لله أننى قدست قبل أن يأخذ الملاعين فلسطين .. لو انتظرت حتى الآن لما استطعت أن أقدس على ظهر حمار أو قطار ، بل كان لابد أن أذهب إلى شرق الاردن»، ثم رفع وجهه ويده نحو السماء وقال مبتهلا ...«الرب ينصر

جـمال فيخرجهم من القدس كما أخرج الانجليز من مصر » (ص 9) .

إنها ، إذن ، صورة مجسدة لجوانب من التعايش والاندماج بين العنصر المسلم وغير المسلم ، ليس فقط على مستوى التعايش الدينى ، بل حتى على مستوي الاندماج الكلى فى القضايا الكبرى ، كما هو الشأن بالنسبة للموقف السابق للمقدس ، بشاى من احتلال فلسطين . وهو التعايش الذى كان يلقى ردود فعل مماثلة أيضا من طرف العنصر المسلم فى القرية ، حيث أنه فى بقاء حربى مختفيا فى الدير ما يشكل أيضا ضمانة وحماية له من انتقام صفية .

عـدا هذه السـيـاقـات الدلاليـة والزمنيـة الكبـرى ، فـإن هذه الرواية تستجلب إلى فضائها الحكائى العام حكاية بسيطة تدور حول (صفية) ، الخالة غير الحقيقية للسارد (هى بنت خال أمه) ، التى تزوجها البك القنصل ، فى الوقت الذى كان الكل يرى أن صفية هى لحربى ، (ابن أخت البك القنصل) ، غير أن العلاقات تتعقد بعد أن أنجبت صفية ولدا اسمه حسان ، ويستمر التعقيد فى العلاقات بين حربى المتهم بمحاولة قتل حسان حتى لا يرث ثروة البك ، وبين البك القنصل الذى سلط رجاله على حربى فعذبوه ، فنتج عن ذلك كله قتل حربى للبك القنصل ، وهو الفعل الذى تولدت عنه قضية الثأر لدى صفية ، التى دخلت فى أوضاع وتحولات وأوهام جديدة ، فى الوقت الذى دخل فيه حربى السجن ..

يفرج عن حربى بسبب مرضه ليعيش مع المقدس بشاى فى الدير ، بالقرية ، بعيدا عن تربصات صفية ، وتستمر الحكاية بين محاولة الثأر ومرض حربى الذى أنهى حياته . ويضع السارد خاتمة يلخص فيها ما آلت

إليه أوضاعه الشخصية والعائلية ، بالإضافة إلى ما أصبحت عليه أحوال القرية والدير نتيجة لما طالهما من تغيير ، في الوقت الذى دخلت فيه صفية في غيبوبتها الأخيرة .. إلا أن السارد لم يرد أن تنغلق هذه الحكاية على استمرارية قضية « الثأر » داخل القرية ، بل إنه جعل من « خاتمة » الرواية مجالا لابراز الوجه الجديدة للقرية ولما آلت إليه ، وكذا إبراز طبيعة التحول الذى طال أوضاع وطرائق تفكير سكانها ، فحتى (صفية) قبيل دخولها في غيبوبتها الأخيرة، فهي توافق ، متأثرة بهذيانها ، على زواجها من حربى « المتوفى » وكأنها بذلك تضع حدا لآخر مشهد من مشاهد « الثأر » وتعيد صياغة الشعور الجماعى لدى أهل القرية بالسعادة ويلملمة ما أضاعه حربى فى لحظة خاطفة ، وهو الضياع الذى تولد عنه الشر وإرباك مجتمع هذه القرية غير المسماة ، وفى غياب تسميتها ما يشكل رمزاً ممتداً لكل القرى المصرية (والعربية) الأخرى ..

تلك ، إذن ، هى الخطوط العامة لحكاية صفية فى هذه القرية الغنية ، بالرغم من بساطتها ، بأشكال تمثلها للواقع الريفى من زاوية المشاعر والعلاقات الإنسانية التى تغمر شخوصها ، على اعتبار أنها قرية تشكل مرتعا خصبا لتعايش الطبقات الاجتماعية فيما بينها من ناحية ، ولتعايش المعتقدات والديانات والأساطير والأوهام والأحاسيس من ناحية ثانية ، فالتعايش الأول حملته الثورة وما ترتب عنها من تغيرات وإصلاحات لم تزد فى تسلط الطبقة الميسورة على طبقة الفلاحين الصغار ، بل حاولت إلى حد ما إقامة نوع من التوازن بين الطبقتين . يقول السارد فى هذا السياق : « ولم يتغير البك كثيرا بعد الثورة ، صحيح أنه الوحيد الذى طبق عليه

قانون الاصلاح الزراعى فى بلدنا ، غير أنه قد تقبل ذلك بكل هدوء » .

قيل أن بعض الفلاحين الذين وزعت عليهم الأرض ذهبوا إلى البلك وقالوا له إن الأرض أرضه حتى ولو كتبتها الحكومة بأسمائهم ، ولكن القنصل رفض أن يسمع أى كلام من هذا النوع ، قال لهم هذا رزق بعثه الله لكم فتمتعوا به ، وفيم أريد أنا الأرض ؟ .. من الذى سيرثنى غيركم ؟ كلنا أهل وأقارب ، إن احتجتم إلى شئ فتعالوا إلى وإن احتجت أنا الى شئ فسآتى إليكم (ص 35) . غير أن رواية « خالتى صفية .. والدير» لا تستسلم نهائيا لثباتية جوانب معينة من واقعها القائم (كما فى الإحالة السابقة) ، حيث يبقى واقعا مشحونا بالصور الماضوية التى تعاود الظهور وسط دوامة من التناقضات (تناقض البك القنصل فى قوله السابق ، وهو ما يظهر من خلال اصطدامه مع ابن أخته حربى) . وفى هذا السياق تتساءل سهير القلماوى عن طبيعة هذا التحول الذى طال القرية (المصرية عموما) بعد الثورة : « ما الذى حدث فى القرية المصرية بعد الثورة ؟ (..) لقد قضت الثورة على الإقطاع بقانون ولكن رواسب الإقطاع تحتاج إلى أعوام ويطيل هذه الأعوام مالايزال يجثم على صدر القرية من فقر وجهل »(12) ، وهو نفس الموقف الذى يجسده البك القنصل داخل القرية ، وإن بقيت الشخوص الأخرى ، باستثناء صفية ، مجسدة للوجه الآخر لذلك الواقع الطافح بحب الصدق ونبذ الشر والحث على التعايش الدينى ، والثورة ضد بعض العادات التى كانت تغمره ، حيث تكشف المرأة حجابها أمام الملأ ، كمحاولة منها ، عبر ذلك الفعل ، إظهار الوجه الآخر لما آلت إليه القرية ولما طالها من تغيير وشتات ، بعد سلسلة الأحداث الطارئة

على القرية ، وهو ما قامت بأظهار بعض ملامحه صفية ، التى « أصبح من حقها ، يقول السارد ، أن تتصرف بطريقة لا تتصرف بها فى البلد غير العجائز من النساء .. كانت تستقبل الرجال فى البيت ، وتزرع الأرض بنفسها ، بمعنى أنها كانت هى التى تؤجر الأرض للفلاحين وتقبض منهم ، بل وتحدد لهم ما يزرعون فى كل حقل . وهذا حق لم تكتسبه حتى عجائز المالكات عندنا ، فقد كانت العادة هى أن توكل المرأة للتصرف فى ميراثها خالا أو عما أو أخا ، وكانت العادة أيضا أن يأخذ الوكيل لنفسه كل شئ فلا يعطى موكلته إلا ما يكفى بالكاد لطعامها وملبسها ، ولم يكن هذا حال خالتي صفية التى كانت تزرع وتؤجر بنفسها ، وتحاسب عمال الدكاكين فى الأقصر ووكلاء العمارات فى .. القاهرة » (ص 69)، أو غيرها من التصرفات الجديدة التى أصبحت لصيقة بصفية بعد وفاة زوجها ، البك القنصل ، وهى بتحولها ذاك تجسد جوانب من رفضها لهذا الواقع الذى أصبح قائما فى القرية ، كما أن جميع تصرفاتها أصبح منطلقها هو الحاضر ، فهى لم تعد مرتبطة بالماضى وبوقائعه ، فحتى البك القنصل تتحدث عنه وكأنه حى « لم يقتل ولم يغب عنها » (ص 66) ، شأنه فى ذلك شأن حديثها عن حربى بعد وفاته ، كما أنها أصبحت تتنبأ بما سيحدث وما سيأتى ، إلى درجة أصبح فيها « الإعتقاد الشائع فى البلد أن صفية مكشوف عنها الحجاب » (ص 69) .

تحاول المرأة : إذن ، فى شخص « صفية » ، الإنفراد بدور ما فى حركة الصراع داخل القرية ، فى غياب أى دور آخر محايث تقوم به إمرأة أخرى فى حركية ذلك الصراع .

وتتوازي حكاية صفية باعتبارها شخصية مهيمنة فى الرواية ، مع حكاية السارد ، باعتباره شخصية فاعلة في السرد وفى الحكاية ، مع حدوث بعض التمايزات بين الحكايتين ، حسب ما تفرضه بعض السياقات الحكائية التى تدفع السارد إلى الخروج بالحكي من إطاره الذاتى إلى إطاره الموضوعى ، كما فى قوله : « غير أننى لست مهما فى هذه القصة .. المهم ما حدث لخالتى صفية .. »(ص 63) . ويستعين السارد لأجل تبليغ « حكاية صفية » ، إلى جانب حكايته الخاصة وحكايات القرية ككل ، باستخدام مجموعة من الخاصيات الشكلية ، كاستعماله للوصف عند كل تحول حكائى أو عند دخول إحدى الشخوص إلى الفضاء الحكائى العام ، وكذا استعانته ، أحيانا ، بالرؤية المباشرة للأحداث والمصائر ، لكن انطلاقا - فى غالب الأحيان - من موقع مسافة حيادية بينه وبين ما يرويه مما بقى عالقا بذاكرته الطفولية من شذرات وشظايا بيوغرافية تلتصق به هو ، كما تخص شخوصا أخرى فى الرواية ، وكذا بالعودة إلى اجتلاب أخباره عن طريق لجوئه - فى إطار ممارسته للوظيفه المصدرية - إلى استنطاق بعض المصادر التى يستمد منها السارد المعرفة الضرورية لتوضيح أو تفسير أو تصحيح الخبر الروائي ، سواء ذاك المرتبط بشخوص القرية أو بتاريخها ، انطلاقا مما يفرضه المنظور السردى لدى السارد ، أو ما يسميه بهاء « رواية القصة من منظور طفل أو صبى .. » [13] ، من ضرورات معرفية وتقنيه فى طرائق الحكى وتوليد الخبر وصوغ الأحداث .. وهى مراهنة أصبحت تشغل حاليا جيل بهاء كله ، سواء على مستوي الكتابة القصصية أو الروائية ... ، بحيث أضحى استيحاء الطفولة سمة بارزة على مستوى المتخيل السردى المصرى عامة .

إلا أن ما تجب الإشارة إليه أيضا هو أن شخصية « صفية » ، التى ترد فى عنوان هذه الرواية ، نظرا لدورها المركزى فيها ، لاتصل ، سواء على مستوى صناعة النموذج للشخصية أو على مستوى طبيعة العلاقة مع القارئ ، إلى قيمة شخصية « ضحى » الواردة ، هى أيضا فى عنوان رواية سابقة لبهاء (قالت ضحى) ، وهى الشخصية التى يقول عنها إدوار الخراط « أنها ستظل امرأة فريدة فى أدبنا الحديث ، ليس فقط لأنها اكتسبت من أسطورة إيست وهجا خاصا بها ، بل أيضا وأساسا للغنى الفاحش الذى أغدقه الكاتب عليها .. » [14] ، كما أن البناء الفنى فى رواية « خالتى صفية .. والدير » لايصل هو الآخر إلى مستوى البناء الفنى فى رواية « شرق النخيل » لبهاء أو فى روايته الأخيرة « الحب فى المنفى »، حيث أتى البناء فى « خالتى صفية .. » بناء بسيطا فى مستوى بساطة الحكاية نفسها وبساطة اللغة أيضا ، فى حين تنفرد روايتا « شرق النخيل » و « الحب فى المنفى » ببنائهما المركب ووسائلهما التقنية المتعددة ، الشئ الذى يسمح بالتالى بالقول بتعدد قراءتهما وإيحاءاتهما الدلالية ، خلافا لرواية « خالتى صفية .. والدير) التى تبقى - مع ذلك - رواية واقعية ، قام الروائي من خلالها بتجديد الصلة بالمكان ، (أو « بالأصل البعيد » ، كما جاء فى رواية « جنوب الروح » لمحمد الأشعرى) [15] ، وذلك عبر قيام بهاء بتكسير انشداده السابق بتجلية صورة صدام الشرق والغرب ، كما رصدها

فى روايته « قالت ضحى » ، ثم أعاد تجليتها فى روايته الأخيرة « الحب فى المنفى » . هى ، إذن ، رواية عن مرحلة وسطى تقوم برصد طبيعة حنين الذات إلى استعادة جوانب من الماضى الذى لا تزال ظلاله ممتده ، داخل المجتمع الريفى المصري ، بوقع زمنها وحركات مكانها وتبدلات شخوصها .

الهوامش :

(1) بهاء طاهر ، خالتي صفية ... والدير ، سليسة روايات الهلال ، العدد 511 ، يوليو 1991 .

(2) انظر تجليات هذه الصورة فى قراءتنا لرواية ريفية مصرية ، ويتعلق الأمر برواية « حكاي شوق فى كفر عسكر » لأحمد الشيخ ، فى ، العلم الثقافى ، عدد 749 و 16 نوفمبر 1991 .

(3) انظر تجليات هذه الصورة أيضا فى قراءتنا لرواية ريفية مصرية أخرى : « عطش الصبار » ليوسف أبو رية ، فى : العلم الثقافى ، عدد 926 ، 17 مايو 1989 .

(4) نجيب محفوظ فى : ظهر غلاف رواية « عطش الصبار » ليوسف أبو رية ، روايات الهلال ، العدد 484 ، أبريل 1989 .

(5) انظر ماكتبه بهاء فى هذا الشأن فى : الملحق الذى ذيل به روايته « خالتى صفية ... والدير » والمعنون ب » ... وسأنتظر ! « ص 145 - 167 .

(6) انظر فى هذا الإطار ماذكره عبد القادر الشاوى عن طبيعة علاقته بالمكان المجسد ، هنا ، فى قرية « باب تازة » التى كتب عنها رواية تحمل نفس الاسم ، حيث تتداخل الكتابة مع الذاكرة والذات وتحول الفضاء ، راجع :

« باب تازة » الرواية والكتابة ، كتيب جماعى ، منشورات مختبر السرديات (1) ، مارس 1995 ، ص 27 - 28 .

(7) الملحق ، مرجع مذكور ، ص 146 - 147 .

(8) إلى درجة يصف فيها صالح سليمان عبد العظيم رواية الثمانيات فى مصر بكونها طالعة من رحم الموت ، راجع : مجلة المدى . العدد 10 ، 1995/7/1 ، ص 28 - 36

(9) انظر بعض تجليات ملامح هذه الصورة ضمن قراءتنا للمتخيل الروائى الريفى المغربى من خلال روايتى « وعاد الزورق إلى النبع » لعبد الكريم غلاب ، فى : العلم الثقافى ، عدد 919 ، نوفمبر 1989 و « أطياف الظهيرة » لبهوش ياسين ، فى مجلة : الآداب ، العدد الأول والثانى ، يناير / فبراير 1995 ، ص 54 .

(10) الملحق ، ص 144 .

(11) إدوار الخراط ، الحساسية الجديدة ، مقالات فى الظاهرة القصصية ، دار الآداب ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 1993 ، ص 135 .

(12) د . سهير القلماوى فى مقدمتها لرواية « أخبار عزبة المنيسى » ليوسف القعيد ، روايات الهلال ، عدد 435 مارس 1985 ، ص 7 .

(13) الملحق ، مرجع سابق ، ص 164 .

(14) إدوار الخراط ، مرجع مذكور ، ص 203 .

(15) فى رواية محمد الأشعرى « جنوب الروح » (منشورات الرابطة ، البيضاء ، 1996) عوالم تخييلية جميلة عن علاقة الشخوص بالمكان (القرية) وأيضا عن طبيعة العلاقة بين الموت والمكان .

حفريات فى سرد البدد

الدكتور أحمد المدينى (★)

رواية حريق الأخيلة (لإدوار الخراط)

« فى التشتت كمال

البدد يضمنى إلى ذاتى ... »

إ. الخراط

يحمل الكتاب ، مطلب القراءة والتحليل ، فى غلافه أى إثباته الأول ، ثلاثة عناصر أساسية :

1 - « حريق الأخيلة »

2 - إدوار الخراط .

3 - رواية .

يمثل العنصر الأول عنوان الكتاب ، وقد حظى هذا العنصر بالاهتمام فى الأبحاث التى تعنى بالمواد والمكونات التى تدخل فى حقل ما يقع على هامش الأدب أو بموازاته (la paralittérature) أو عتباته منها عملان أساسيان لجيرار جنيت[1] ، يسبقهما ويسندهما بحثان من وضع leoh . hoek [2] ، ووظائف العنوان عند جنيت هى بالتسلسل : التعرف على العمل ؛ تعيين مضمونه ؛ ثم إبرازه ، وكما أن هناك عناوين تبرز فيها

العلاقة حرفية مع نصوصها المعتمدة ، أى تشير بكيفية مباشرة إلى التيمة أو الموضوع المركزى للعمل الأدبى (لنأخذ رواية تولستوى الشهيرة : « الحرب والسلام ») ، هناك عناوين أخرى تستخدم المجاز والإستعارة والكناية ، أى تبنى بناءً رمزياً ، وعموماً فإن العنوان قابل لأن يمثل دلالة مرجعية ، كما يندرج ضمن تصنيفات وصنافات عديدة يمكن الوقوف على ذلك بالنسبة للرواية الغربية (3) خير مظهر لها .

ولا شك أن « حريق الأخيلة » تندرج فى التصنيف الثانى ، مع احتفاظ العنوان بمؤشر ذى طبيعة تيمية (thématique) تتوفر على قابلية الإيحاء بوجود تيمة محددة فى النص يمكن اختبارها والتأكد من درجة قدرتها الإحالية فى مضمار القراءة وحسب نوعية التأويل (4) ويمكن لقارئ إدوار الخراط أن يلاحظ بيسر كيف أن أعماله تحمل فى غالبيتها القصوى عناوين من الصنف المجازى الذى يفيد باحتفالها وتضمنها لرؤية شعرية أكثر من أى شئ أخر ، أو على الأقل بإضفائها على العمل من علامته الأولى الطابع الرمزى ، المنزاح عموماً عن الكتابة النثرية والروايات الواقعية بصورة أعم .

يمكن تلمس ذلك فى أكثر من مثال (« اختناقات العشق والصباح » قصص 1983 ؛ « أمواج الليالى » متوالية قصصية 1991 ؛ « رقرقة الأحلام الملحية» رواية 1994 ..) فكأن الكاتب يريد من البداية أن يرسم للقارئ دليل السير الممكن للتحرك فى مسار كتابته من منطلق أفقى قبل الولوج إليها عمودياً . بل أكثر من ذلك، وهو ما يؤكد هذه القصدية ، فإن عناوين الفصول تزيد من تكثيف الطابع الرمزى ، وإعلاء شأن التخييل بأجنحة الرؤية الشعرية ذات الملفوظات الخصوصية والآفاق التى يتحرك فيها

الخيال صانعاً له فضاءً على النقيض من العلاقة المحكمة مع الوقع [5] ، وهو ما يطالعنا في فصول « حريق .. » (« وسوسة الهواجس الراسخة » ؛ « مراسي الأوهام » ؛ ، « أمواج غائمة في السماء » ؛ « نورس وحيد على صخرة » « لاوقت للنوستالجيا ») فيما لا نجد بين العناوين ما يشير إلى حدث أو فضاء محددين سوى عنوانين هما « سرير محترق » و « سطح بيت في شارع الإسكندرية » .

وما نظن أن هذه المزاوجة اعتباطية بل وهي واعية بغاية إحداث نوع من التوازن ما أمكن في الفصول فيما بينها ، كما تحقق الهرمونية ، من نحو آخر ، بين مقاطع النص والعلامات الدالة عليه ، وبصورة مجملة فإن العنوان ، فيما نحن بصدده ، ينبغي أن يؤخذ بوصفة أداةً وتعبيراً عن « إستراتيجية » نصية تبني مشروعها بتعدد الأدوات والأشكال والأصوات ، وتحرص على تأهيله وتسويغ تعددية أقطابه بارتقاء سلم التناغم بدءاً من الكلمة الأولى في العمل إلى لانهائية صداه في التلقي .

وأخيرا فإن العنصر الثالث في الكتاب يشير إلى النوع أو الجنس الأدبي الذي ينضوي تحته وهو « رواية » . إننا ، إذن ، وبالدرجة الأولى أمام جنس أدبي وهو ما اعتدنا أن ندرجه في حكم البدهي أو المسلم به فيما يحتاج الأمر إلى مساءلة مستمرة ، معاينه (constat) دائمة [7] تذهب من البحث في مفهوم الأدب بالعلاقة مع مفهوم النوع الأدبي ، المطروح منذ أرسطو قبل أن يطرح بشكل مكثف منذ قرنين [8] وصولاً إلى مختلف النظريات والتحليلات التي تقترحها النظريات الأدبية الحديثة منذ عقدين من الزمن على الأقل [9] ، والتي يصعب علينا في هذا المقام اختزالها بأي

شكل من الأشكال وإن اضطررنا إلى المغامرة بأن ما يصوغ جنساً أدبيا ويرسى أساسه قياساً بمجموع الظواهر الجمالية ، أى ما يعنيه فى النهاية ، هو شبكة من العلامات أو الإمكانات الشكلية (formelles)[10] ، أى الرواية مثلا ، وهى الحالة التى نحن فيها ، وطبعاً نحن لسنا فى حاجة إلى تعريف الرواية بالنظر إلى ما يسمى بالقدرة الموسوعية وإلى التجربة القرائية المتوفرة عن هذا الفن على الصعيدين المنهجى ، الاختبارى والعفوى لكننا ، مع ذلك بل ومن أجل ذلك ، لم لا ، محتاجون إلى أن يستثار انتباهنا بكيفية نسبية أو جذرية تدفعنا إلى طرح السؤال مجدداً ودائماً ، بما لا يوقعنا فى خدعة يكون المؤلف قد بينها لنا ، أو لكى لا نسقط فى حبائل الكلام ذى التجنيس الأدبى المزعوم ، وأظن أننا فى حالة إدوار الخراط ينبغى أن نستنفر كل قدرات التلقى المصحوب بحذر الشك ، الشك المولد للأسئلة والذى يحفز على الإنطلاق فى أفاق تأويل شتى ، حين نقرأ على الغلاف العنصر الثالث للكتاب ، أعنى « رواية » . ومن المؤكد أننا إذا ما استشففنا على ظهر الإسم أو أسقطنا عليه سمات العمل الروائى بمحدداته وعناصره وآليات اشتغاله ، لنفترض كما يحددها فورستر (p,m,forster) فى كتابه أو محاضراته « فن الرواية »[11] فإننا سنحصرها سلفاً فى إطار مفهوم للرواية قد يكون منه أو يتعارض كل التعارض مع مع يشوى خلف التسمية المجردة للجنس الأدبى ، إن مخزون القراءة السابق لمن شأنه أن يتدخل أو يستنفر ليزود المتلقى بالحيطة الضرورية لعدم استقبال الأشياء (التسميات) كما هى عليه .

الواقع أن « حريق الأخيلة » تطرح دفعة واحدة مشكلة الجنس الأدبى ، الرواية هنا طبعاً ، وفى مسارها أو ظلالها أشكال الكتابة السردية المنضوية تحتها ، أو المساوقة لها ، أو ما يسمى بالأجناس الصغرى ، ففيما يعلن الكتاب (والمؤلف معه) عن جنسه صراحة ، وبالتالى يستدعى دليل القراءة الخاص بتلفظه وأفعاله وخطابه ، نجده فى الآن عينه ، على المستويات ذاتها وأخرى غيرها يرتد عن هذا الدليل بإحداث اختراقات متفاوته العمق فى بنائه ، أو نقضه وصولاً إلى تسفيهه بفضحة كمخاتلة صرف (démystification) . يتعلق الأمر ، بالنسبة لنا ، بمعاينة لا بإسقاط ، وبتأويل ناتج عنها يعتمد على التساؤل عن كيفية اشتعال النص وآليات اشتعاله بواسطه القراءة ، وليس بإرادة تأويل متعمدة تقود إلى تحويله ، يعتمد أيضا على فرز عناصر التماثل واستخلاص الخطوط المتنوعة التى يقوم بها مبنى الجنس الأدبى ومعايير تجنيسه [12] ، وهذ داخل النص دائما ، الذى ينبغى أن يكون هو ما يملى علينا التعامل معه بدليل مختلف عن دليل قراءته المعلن ، وبإعادة تركيبه انطلاقاً منه وبما تسعف به النظرية .

فى وضع مماثل لا يحتاج الدارس إلى الانطلاق المشروع من فرضية معينة ، وسيصبح بمنأى عن كل إسقاط حين يهدى إليه الكتاب بسخاء هذه الفرضية على طبقين من ذهب ، يتحدث إدوار الخراط، أى المؤلف فى « حريق ... »« وليست هذه سيرة ذاتيه ، بمعنى ما ، وإنما أريدها أن تكون رواية ، يعنى »(ص 26)هكذا يتدخل المؤلف مباشرة ليعلن صوته الخاص،

صوت الإسم العلم لا السارد، وهو غير معهود فى الراوية ، بما يحدث شرخاً في الجنس ، لكن الملفوظ الأهم يكمن فى فضح النية ، لا بل النوع الأدبى من حيث التستر عليه « ليست هذه سيرة ذاتية » ثم تأتى جملة « معني ما » لمحاولة التخفيف من جهارة (غلواء) الاعتراف ، يلى ذلك جملة : « وإنما أريدها أن تكون رواية » تأكيداً للاعتراف يحمل نبرة الإعتذار ، هل عن عجز أو عن خداع للقارئ الذى ثم الإيقاع به فى فخ الجنس الأدبى المعلن على الغلاف ؟! فيما تختزل كلمة « يعنى » جملة سابقة عليها : « بمعنى ما » فتأتى مرادفاً لها تماماً فى دلالتها ، ولا ينبغي ، بطبيعة الحال ، أن نغفل عن الفائدة الجمّة من معاد الضمير فى « أريدها » وهو ما يرفع كل لبس عن النمط الفنى للكتابة بوصفه أولاً سيرة ذاتية ، ورغبة الكاتب ، ثانياً ، فى إخضاعها لسيرورة الكتابة الروائية ، لنسجل أخيراً بأنه ما بين النفى (كأنه ضرب من الإقرار) وإعلان الإرادة تمتد المسافة التى يزرع فيها المؤلف الشك الكامل حول طبيعة مشروعة (نصه) مستبقاً عن عمد بما نباهة القارئ الذى لن يفوته، وهو بصدد القراءة، أن يطرح السؤال الجدى حول هوية النص ومنه إلى جنسه ، ثم إنه لا محالة سيصرخ بالسؤال وهو يطوى الكتاب (الرواية ؟) فى نهايته، كما سنرى فى حينه . تجدر الإشارة إلى أن الجمل التقريرية ،آنفة الذكر ، ترد فى الفصل الأول وفى وضع مبكر (ص 26) بالقياس إلى مجموع الصفحات البالغة 234 صفحة .

بيد أن كل ماسبق لا يغرينا بالوقوع فى مزلق السهولة ، والسذاجة ضرب منها ، بالإكتفاء بتقريريته ، كلا بل المطلوب هو أن

نـزرع الشك فى شكه ، أو ما أحسسنا به كذلك ، ولنحاول اختبار مطابقة أو تقارب الإقرار والسؤال على صعيدى تجربة القراءة والخطوط المركزية الفارزة للجنس الأدبى .

فى مبحثه الذى بات معروفا ، كثير التداول [13] يعرف فليب لوجون السيرة الذاتيه بأنها : « حكى نثر استرجاعى ينجزه شخص حقيقى عن وجوده الفعلى ، حين يلقى الضوء على حياته الفردية ، وبالخصوص على تاريخ شخصيته » [14] وهكذا فإنها سيرة ذاتية ما توفرت فيها هذه المراتب والشروط (حكى - نثر - حياة فردية - تاريخ شخصية - شخص حقيقى مؤلف) ثم نرى لوجون يعمد إلى التخفيف من حضور هذه الشروط باعتبار مرونة حصولها أو تململها أو استخدامها لمقدرات تعبيرية أو خطابية أخرى ، وذلك فى صورة انتقالات من نوع لآخر [15] . على أن الحاسم أخيراً فى توفر النوع الأوتوبيوغرافى (والأدب الحميمى عموماً) هو حضور هوية المؤلف السارد ، والشخصية .

فإن نحن انتقلنا إلى حكى يحمل اسماً متخيلا (fictif) (أى مختلفاً عن اسم المؤلف) يعطى لشخصية تقص حياتها ، وإذا ما توفر للقارئ ما يدفعه للتفكير بأن القصة المروية هى قرينة بحياة المؤلف إما فى تقاطعها مع نصوص أخرى ، أو باعتماد معلومات خارجية أو غير ذلك فهل يعد المحكى سيرة ذاتيه ؟ يجيب لوجون بالنفى على أساس أن السيرة الذاتية ، من وجهة نظره ، تفترض قبل كل شئ « هوية متبناة أو متحملة على مستوى التلفظ ، وبصفة ثانوية تماماً تشابهها على مستوى

الملفوظ » [16] وإذا تساءلنا عن الموقع اللائق بهذه الكتابه في التصنيف التجنيسي هدانا إلى مرتبة « الرواية الاوتوبيوغرافية (R,AT) أو السير ذاتية » وهي تشمل كل نصوص التخييل التي يجد فيها القارئ ما يدفعه للتشكك انطلاقاً من تشابهات خمنها بوجود تطابق بين هوية المؤلف والشخصية في حين يكون المؤلف قد اختار انكار هذه الهوية أو على الأقل لم يجهر بها وهي نصوص تتضمن في آن واحد القص الشخصي (personnel) وغير الشخصي(impersonnel) (الشخصية المعنية بضمير الغائب) . وهذا النوع يتضمن ، أيضا ، عدداً من المراتب (degrés) ، بدءاً من التشابه المفترض بين المؤلف ، الشخصية ووصولاً إلى التماهي شبه التام ، وعلى النقيض منه فإن السيرة الذاتية خلو كلياً من أي مراتب ، إنها كل شئ أو لا شئ [17] ، فطالما لم يحمل البطل اسم المؤلف فلا جدوى « إن السيرة الذاتية ليست تخميناً (حزورة) ، إنها النقيض تماماً من ذلك » [18]) . بيد أن لوجون سبق وأن حدد في دراسة متقدمة بأننا لن نجد أي فرق بين الأتوبرغرافيا والرواية الأوتوبيوغرافيه إذا ما بقينا في حدود التحليل الداخلي للنص ، باعتبار أن الرواية قادرة على استخدام كل طرائق السيرة المعنية لإقناعنا بحقيقة حكيها [19] ، للخروج من هذه المفارقة أوالمأزق يقترح لوجون الأطروحة التي تقع في صلب بحثه ، أي ما يسمية بالميثاق (le pacte) الذي أبرمه المؤلف مع القارئ ، وعليه فإن الميثاق الأوتوبيوغرافي هو « التوكيد في النصر للهوية العائدة في نهاية المطاف إلى اسم المؤلف على الغلاف » [20] . ويقابله الميثاق الروائي المتميز بخاصيتين : اللاهوية، أي كون المؤلف والشخصية لا يحملان

الإسم نفسه ، وإعلان اسم النوع (الرواية) أو شهادة التخييل . والمسألة عند لوجون تتعدد في النهاية ، بوضع اسم الشخصية وعلاقته بالسارد والمؤلف وهذا حين يتعلق الأمر بضمير المتكلم ، وهو ما ينتج عنه مستويات أو تصنيفات للميثاق .

إنه رغم الطابع الخصوصي لهذه التعيينات الواردة أعلاه في مرجع أمّ في هذا الباب ، والتي لم ننته بعد من الإحاطة بها ، ورغم أن صاحبها يعلن استخلاصه لها بالإعتماد على متون غربية حصراً ، إلا أنها تقدم إضاءات جيدة لنصوص خارج هذا المجال تلتحق بسابقات لها تقع في مركزية الأدب والأوتوبيوغرافي أو الحميمي عموماً ، وليس القصد من هذه المرجعية الرغبة في معرفة تطابق المتن المعني لدينا بها أو انزياحه عنها بقدر ما نريد قراءته في سياق تقاليد أدبية تقع في صميم تاريخ الأدب ، من جهة ، والفضاء الخالص الذي ولد فيه ، آخذين في الاعتبار نشاطها التجنيسي الذاتي .

الواقع أن « حريق الأخيلة » تبرم أكثر من ميثاق وتفسخ جميع المواثيق في آن ، فاذا ما تهيأ لك أنك قابض على زمامها لوضعها في خانة محددة انزلقت إلى خانة أخرى وهكذا دواليك . وبالفعل فإن كسل القراءة ورغبة التنميط المسبق هو ما يحول أحيانا دون ملاحظة النشاط التجنيسي الذي تمارسه بعض النصوص .

لقد أشرنا سابقاً إلى تلك العبارات المفاتيح التي يتساءل فيها المؤلف أو يظهر فيها ارتباكه لامن فحوى مايكتب ولكن من النوع الأدبي . هذا الخطاب الذي يندرج في إطار الميتا - نص نجد له ما يعززه سواء من فصيلته ، من مرتبته ، أو مما يمكن أن يستقى من قلب نص/ نصوص

المؤلف ، ونعتبر أنه أحد التعبيرات المركـزية عن ما يمكن أن نسميه بوضـع (statut) أو استراتيجية الأنا في الكتابة السردية - تحديداً في الأعمال الأخيـرة - لإدوار الخـراط في رواية « اختـراقات الهـوى والتهلكة » [21] التي يعطيها الخراط تجنيساً أو تنويعاً غير معهود سنعود إليه ، سنلاحـظ (الشخصية - السارد في الفصل - النزوة العاشرة) تتساءل عن نفسها ، أي عن وضع الأنـا - هل هي أناها ، أم آخر ، أم هما معـاً ، وذلك من خلال حوار (ديالوغ) ذي طـابع مونولوغي ، أي أحادي ، إفرادي رغم ثنائيته المظهرية حيث الشخصية تفترض محاوراً لتوصيل رسالتها المتضمن لخطاب الأنا هو السارد في حالتنا الذي يعينه المؤلف بوعي : « كان المركب يتمـايل بي في خضـم بيـوت الجمـرك والورديان (..) ومعي صـاحبي الموهوم الذي نلجـأ إليـه - نحن جنس القصـاصين والرواة (*) - « عندمـا تعوزنا الحيل إلى إيجاده . ومن ثم يوجد حقـاً وفعـلاً » (ص 135) وتدريجيـاً يصوغ المؤلف إشكاليـة أناه كـالتـالي : « وهـا أناذا أقـول« إنني أنتمي إلى هذا كله » وعلى الفور يصبـح هـذا كله أنا(*) . قلت يمكن سميي ، أو خيالي الساري الحي ، في لحـظة شطـط أو غضب قال ما يشبه هذا . لكنني - قطعًا لست هو (..) لا . لست هـو ، مـهـمـاكـانـت قربـاه منه . قال صاحبه : ما أبعدك عنه ! ومـا أقربـه منك ، في آن (..) قـال : أنـت ؟ أنت تقول أولا تقول ؟ ياأخـي من أنـت ؟ بمجرد أن تدخل أنت في حكاية - سـواء كنت أنا الذي أرويهـا أم أنت سـواء - لاتعـود أنت أنت تصبح آخر . ولا علاقة لك عـندئذ بمـن تسمـيـه « أنـت » (..) وجـودك نفسك (..) يصبح موضع سؤال بل أكـثر ، يصـبح مجالاً للإختراع والخلق

* التشديد من عندنا .

الجديد للإيجاد ، وليس لإفتراء أو الاختلاف بطبيعة الحال » (ص 136) تقول هذه الفقرة كما هو ملحوظ ، الكثير عن التراوح الذى تأخذه الأنا وتبدل الواقع الذى يؤول فى النهاية إلى قطب واحد .

بيد أن ما ينبعى أن نستفيده هنا مرة أخرى استخدام المؤلف للميتانص لإبعاد عنصر / عناصر التشابه (la ressemblence) - التى تعد مدماكاً فى السيرة الذاتية بينه وبين الشخصية والسارد فتراة يؤكده ويؤكدها ، من حيث ينفيها . وإذا كان لمسألة المضمون والإحتراز من العرى المباشر لبواطن الذات دورها فى هذه المناورة فإن لعنصر اللعب الفنى موقع الصدارة ، فالأنا التى تريد أن تكتب نفسها تخضع وجودها وكيفية كتابتها ل « الافتراع » وهو لغة نزع البكارة أى فعل إخصاب يؤدى إلى « الخلق الجديد » ، والمبدع خالق صانع على طريقته وبأدواته ، فى مضمار عمله ، وهو هنا محترف حياته الشخصية ، حيث يمارس إنتاج « الإيجاد » القائمة على قاعدة اللعب ، والفن لعب ، والخراط يلعب بمكونات سيرته الشخصية مثل الحواة ، مثل أى لاعب سيرك ، ويلعب خصوصا بأنساق السيرة الذاتية وبنود الميثاق الأوتوبيوغرافى .. إن الشخصية التى لاتفصح عن اسمها أبداً ، تقريباً ، فى « حريق .. » وتتشبث بضمير المتكلم تبعثر فى مدار النص الحكى (récit) (وللعلم فإن هذا الجنس الفرعى (sous genre) فى الفرنسية هو أقرب إلى الكتابة الأوتوبيوغرافية منه إلى الرواية)علامات وإشارات تعرف بالهوية ذلك التعريف الذى يؤهل الميثاق فى أحد شروط وجوده ، أى حيث نجد «الشخصية بلا اسم فى الحكى لكن المؤلف يصرح علناً بتماهيه مع السارد

(أى مـع الشخصـية بما أن الحـكى يجرى بضـمير المتـكلم) فـى ميثاق أصلى » (22) . لنسق بعض الأمثلة : « وبعد خمسين عـامـاً - أكثـر - كتبت « حجارة بوبيللو » (حريق ، ص 55) والعنوان المذكور هنا عنوان صريح للمولف إدوار الخراط ، السـارد بضـمير المتكلم « فى 15 مايو 1948 اعتقلتـنى حكومة النقـراشى عشـية حـرب فلسـطين الأولـى » (حريق 13) « ذهبت إلى معتقلات هاكستيب والطور ثم عدت إلى أبى قير وكنت من أواخر الـذين خرجوا فى فبراير 1950 » (حريق 13) . أمثلة أخـرى عـديـدة منشورة من بداية « الرواية » إلى نهـايتـهـا تسـجل محطات أساسية فى حياة المؤلف ، أى أنها معـلومات بيـوغرافيـة موثقـة أبعد ما تكـون عن التخـيـيل (مقتضى الميثاق الروائى) ، ولمن بقى فى نفسه فضلة من شك أو حيرة فى حـقيـقـة الهوية هاهو المؤلف فى نهـاية الكـتاب يقـول القول الفصل : « أعود آخر النهـار ، بعد أن احتضـنت التنين ، ضـربات البـحر هينة ، سماء الإسكندرية صـافيـة وسمـاء روحى ملبدة ، لم أسـمع أحـداً ينادينى إدوار* .) ومع ذلك فإن من حق القارئ أن يتسـاءل : وهل إدوار المنادى عليـه هو ذاته ، إدوار الخراط ؟ ففـى العـالم أكثر من إدوار ، وقد كان بوسع صاحب الاسم أن يرفع كل لبس فيكـشف عن هويتـه كـاملة بإضافـة اللقب كمـا هو مـعلوم فى سنن السـيـرة الذاتيـة وجميع من كتـبوا سيـراً صريحةً . نعتقد أن هذه الأسـئلة وما سبـقها من حَفْـر علـى صعيد ضبط النسق الأوتـوبيوغرافـى ومقـتضـيا النوع والهوية لاتكفى كلها لإبراز الأبعاد الكاملة لخطـة استـراتيـجـية الأنـا كما تتبلور فى النص الحكائى الخـراطى الأخـيـر، وبالآخـيـر . لانعنى « حـريق ... » وحدها بل ما قبلها بدءاً بـ « مخلوقات الاثواق الطـائـرة » (رواية 1990) وانتـهاء بـ « اسكـندريتـى » (كولاج قصصى 1994) .

* التشديد من عندنا .

إن الأمر يتطلب في زعمنا ربط استراتيجية الأنا باستراتيجية الكتابة ، هذه التي تفصح عن نفسها في أكثر من مستوى وتدعونا إلى اعتبار الخراط لا واحداً من الروائيين أو كتاب الرواية بل الكاتب ، بشمولية التسمية التي تملي علينا فروضاً أخرى في النظر .

لم تتوقف الكتابة الأدبية لإدوار الخراط أبداً عن التفكير في موضوعها باعتبارها مادة كتابة ، موضوعاً وذاتاً إلى حدود التماهي مع وجود صاحبها . ومن نحو آخر فإنها ما انفكت تتبلور على مستويات تحققها في إنجازات متوالية ، ناسخة ومنسوخة ، مستثمرة لإمكانات شتى من الصيغ الجمالية والأسلوبية والفنية ، بما يوفر لها دوماً الخروج عن دائرة المألوف لديها ويزودها بأكثر الأشكال والمناورات القادرة على صوغ عالم قطبه تشخيص إبداع الذات في سياق الصراع التاريخي الذي يحاول فيه الفرد إثبات أو خلق فرديته . وما السيرة الذاتية ، وعموماً كل سرد يجعل الذات موضوعة إلا تشخيص الأنا بالكتابة في الإطار الأشمل لخلق الفرد (l'invention de l'individu) [23] .

فهي كتابة تفكر في مادتها بجعلها هي ذاتها موضوعاً للتأمل ، ويحتفظ لنا تاريخ الأدب بأمثلة عن هذا النهج أو الطريقة(procédé) كما هو الأمر في رواية « مزيفو النقود » لأندري جيد حيث يفكر المؤلف في حكاية وجمالية ونقد عمله أو الطريقة التي « تضع في قلب العمل مشكل العمل l'oeuvre »[24] ، أو حيث ينطوي ا لحكي نفسه على ما يحكي عنه ويعلق عليه في ضرب من التعقير [25] لنقرأ الخراط يعلق على مقاطع من كتابته تعمد فيها الأسلبة وانتهجها : « ياه ... يالهذه المشاعر ،

هـذه اللـغة ، أحقـا قد مضى عليها أكثر من نصف قرن ؟ كأنها من كتابات المويلحى أو البهاء زهـير .. أهذه مرثية للرومانتيكية أو باروديا لها ؟ وشجن أم سخرية » (رقـرقة الأحلام الملـحية ص 83)، «كل هـذه العاطفـية ولذعـة تعذيـب الذات ! أظن أن بعث وحوش كتابة قديمة (..) تـأكيد لها حتـى مع إنكارها . بل كـأنه ترحيـب بها بعـد طول هجوع » (رقرقة .. ص 233 – 234) ، « ما شـأن ماكتـب هنا بما « حدث » فعلاً ؟ هل « ما حدث » أكتبه ؟ وما أكتبه « حدث » ؟ ثـم ماذا يمكن أن يكون قد « حدث » ؟ (حريق .. ص 91)، « هو الواقع أريد أن أعبر عنه فى نوع من الاستسلام ، نوع من اللامبالاة » (ص 107) . مـا هـذه إلا فيض استشـهادات عابرة من فيض مساءلات عن الكتابة ومفـهـوم الحكـى ودور الكاتب إلخ .. تطفو تـارة على السطح عـارية وتتموج تارة فى جميع الاتجاهات الأخيرة المنوة بها للخراط ، وفى الرواية التى نحـن بصـددهـا تفـترش أحياناً صفحات كاملة [26] . إن هذه الملفوظات المنـدرجة فـى الخطاب الميا – نصى ، المتخللة لأنواع مختلفة مـن السرود ، رغـم ما يبدو مـن طابـعها الإقحامى (intrusion) أو التشويشى (parasitaire) على نظام مفترض لسوق الحكى تقوم فى الواقع بعدة وظائف . فعلاوة علـى ما ذكرنا من اشتغالها بمثابة تفكير فى العمل ، فهى تؤشر لما يشبه علامات المرور فى طريقه وشعابه ومنعرجاته العديدة علماً أنهـا ، ومن باب المفارقة ، تحدث أحياناً البلبلة التى نراها مقصودة لنفى استقرار التلقى عند القارئ وتحريضه ليشترك مع المؤلف فى انتقالاته بين الأشكال التعبيرية والخطـابية وتعـدد سجلات الكتـابة ، لنسـجل فى هـذا السـيـاق بأن للقـارى دوراً

افتراضياً حاسماً فى كتابة تعتبر التشت كمالاً لها « ومن التشتت كمال » (حريق 39) والهذيان الموصوف بالفدّ (حريق ، 113) ناظما من نواظمها ، خاصة والمؤلف لايكف عن استدعائه بجعله فى مقام محاور مباشر يمثل تارة ضعفه (son double) وأخرى المحاور المرجو للمتوحد (l'interlocuteur du solitaire) ، والذى يفضى إليه بهمومه أو حيرته ليكون طرفاً فيها وهو عندئذ فى هذه التجربة من الكتابة يذهب بعيداً فى صراحته وصولاً إلى تخوم عرض مشاعرة بالصورة النرجسية الأكثر جذرية (27) . إن الكاتب وهو يضع أمام القارئ نصاً مركباً ، مربكاً ، أى خارجاً عن السنن المعهودة ، يجبره على الإنخراط مباشرة ، إن القارى كما يسجل موريس كوتورية بحق : « يصبح فعلا معيداً للكتابة rewriter ومخرجاً ، ممثلاً فى الآن عينه : فعليه أن يتقصّى طريقه فى محاولة اقتراح التحليل الذى يبرز على الوجه الأمثل كل العناصر اللغوية والسيكولوجية (والسوسيولوجية أحياناً) والسياقية ، وفى الوقت نفسه نوعية عقد القراءة ، وهدفه سيكون دوماً هو هو : تجميع تناغم نص يتلقاه أولا ، مشذّراً ، ثم إعادة تكوين النص بوصفه خطاباً للمؤلف الغائب ، لكن الذى يجد نفسه مسكوناً بصورته » (28) .

لننظر الآن ، فى الأشكال السردية المختلفة الى تقوم بوظيفة صياغة « رواية » « حريق .. » وهندسة معمارها فى علاقتها مع محمولاتها الخطابية ومضامينها ، وحيث نجد تشكل أساليب وسجلات تعبيرية وكتابية داخل رواق كبير يسميه الكاتب « منطقة ما بين الذاتيات » يضم محترفًا أو مختبراً ، كما نشاء ، يمارس فيه الخراط تشريح ذاته مستعملاً تارة مبضع

السيرة الذاتية ، وتارة أخرى مبضع الرواية ، وطوراً المبضعين معاً في وقت متزامن . وهو في عملية التشريح الذاتي ، هذه ، يتوسل بكل ما أوتي بين يديه من مباضع صغرى أو وسيطة ، القادرة على رسم معالم الأنا وتعيين استرا تيجيتها أو استراتيجية نرجس روائيا [29] ، هذه التي اختار لها الكاتب اسما مُخصّصاً « الكتابة غير النوعية (transgénérique) [30] .

كخطوة أولى في النظر المطلوب نحتاج إلى التذكير بإشارة خارج - نصية أو على هامش النص قصدها تأطيره أو تحديد نسقه كمطبوع رغم خلوه منها . تعني إشارة الخراط إلى اعتبار « حريق .. » جزءاً من ثلاثية (trilogie) بدأها بـ « رقرقة الأحلام الملحية » تليها « أبنية متطايرة » . ولنا إن شئنا ، إيلاء هذه الإشارة بعض الأهمية لكونها تفصح عن نية المؤلف ، ويمكن رصد آثارها من العلاقات القائمة بين أطراف الثلاثية ، لكننا قادرون على التهوين من شأنها إذا رغبنا في أخذ كل جزء مستقلاً ، بل إن الفصول ، هنا وهناك ، يمكن أن تتجزأ اجتزاءً أو تختلف مواقعها ويستمر الإيقاع المرغوب من الكاتب [31] في كلا الحالتين فإن المسألة في الأخير كامنة في الطريقة التي يراها الدارس أكثر ملاءمة ، من الناحية المنهجية لإثبات ، عناصر فرضية أو أطروحة معينة من خلال النص المقروء. وبما أننا اعتبرنا منذ البداية بأن الخراط في إنتاجة الأخير صاحب مشروع سير ذاتي ذي طبيعة مقننة فإننا معنيون بالتجليات النصية للمشروع ككل ، والتمفصولات المتعددة ما بين مكوناته ،

الشــى الذى يساهم فى معرفة موقعة فى سياق مقولات الجنس الأدبى ويفرز عناصر النفور فيه المكسرة لضوابط المقولات ، بما يفترض أن ينتج كتابة تنفتح فيها الأجناس على بعضها أو تتلاقح فى أفق تلك « الكتابة غير النوعية » .

فى الخطوة الثانية للنظر تمثل الرسائل أو النمط الفنى لرواية الرسائل ذات التقاليد المعروفه فى تاريخ الأدب [32] الشكل التعبيرى والتلفظ السردى شبه المهيمن فى « حريق .. » بمثل ما يحتل مكان الصدارة فى « رقرقة الأحلام .. » من باب التذكير نشير إلى أن أصل هذا النوع يعود إلى « héroide d'ovide » ، كرسائل حب خيالية منسوبة إلى الأزواج الشهيرة فى الميثولوجيا . كما وجد عند الرومان القدامى نوع آخر من الرسالية الفلسفية (سنيك وسان جيروم) ، بيدأن (clarisse harlowe) لرشاردسون ، و (la nouvelle héloise) هلويز الجديدة لجان جاك روسو هما العملان اللذان سيعلو فيهما مقام رواية الرسائل التى استوعبت التقليدين السابقين عليهما ومزجتهما بسردها الغرامى[33] . وعند الدارسين أن رواية الرسائل « le roman épistolaire » هى رواية الزمن : رواية عن الزمن ، رواية الغياب والحضور ، الحقيقة والوهم . وهى تناسب على الخصوص الروائى الذى تعتبر الحقيقة عنده إشكالية ويرى لها المطلق كوجه ثان . ذلك المطلق الذى إما أنه نتيجة تجربة مجيدة ومريرة أو ناجم أحياناً عن غياب قاس للتجربة » [34] فى « حريق .. » تتحرك الرسائل فعلاً على وتيرتى الغياب والحضور ، وفيما تنطلق من تواريخ محددة تستدعى زمناً وتخوض فى أزمنة نجد أنها نجد تاريخياً تتراوح بين مطلع الثلاثينيات

ومنتصف العقد الثمانيني راسمة بذلك الإمتداد الكرونولوجي للرواية ، علماً بأن الكاتب السارد على خصام مع كل سرد ذي نسق خطي (linéaire) أو استرسالي ، فهو معني بزمن الشخصية ، زمن مشاعرها وهمومها ، سلباً وايجاباً ، في العلاقات التي تقيمها مع ذاته هو أكثر من أي شئ آخر . بواسطة الرسائل نتعرف على الشخصيات التي وضعها السارد ، صاحب ضمير المتكلم ، في فضاء الرواية وشاغلة المجال الاجتماعي والسيكولوجي الذي يتحرك فيه ويأتي على رأسها شخصية وفيق راقم هي نفسها التي يتم تبادل المراسلة معها في « رقرقة الأحلام ... » يليها في الأهمية شخصيات تحمل أسماء سامي ، كامل الصاوي ، قاسم اسحاق ، فتوح القفاص .. ويبقى وفيق الشخصية اللازمة (letimor-tiv) تدور المراسلة جلها معها أو بسببها أو من أجلها بما يجعلها في مركز دائرة الخطاب وإذا كان السارد - المرسل يعتمد التوثيق أحياناً للإيجاد أو الإيهام بصدقية مراسلاته ، من قبيل تعيين تواريخ الوصول والأختام والطوابع البريدية وهو ما يحيل على فترا زمنية بعينها ، فإننا لانتوصل إلى حصيلة كافية من المعلومات عنها أو بما يخصص تراتبيتها. وإذا كانت الشخصيات في الرواية عادة ما تعكس عوالم ما حولها ، لنتذكر ذلك التعريف الشهير الذي أعطاه ستاندال للرواية ، فإنها هنا في رواية الرسائل تهبط إلى ذاتها لاستقراء تضاريسها والتولع بأشجانها. إن هذا النمط من الكتابة يثير من ناحية المعلومات إشكالية وضع الرسالة بين الحقيقة والوهم ذلك أن «الرسالة ، من منطلق وظيفتها نفسها تطرح مسألة الحقيقة والوهم، فهي تنوب عن حضور الكائن المحبوب ، تعوض غيابه . والمسألة هي معرفة ما إذا كان الحضور الخيالي الذي تقيم هو أهول الخُدع أوعلى العكس من ذلك تعمل على استجماع حقيقة الغائب بما هو جوهري

فيها » (35) . ومن ناحية وضع الشخصيات يصعب الإقرار ، بناء على ذلك ، بوجود هويات متمايزة أي ما يبرر تعددها . وفيما يتم الجوء إلى استخدام هذا الطراز من الرواية أو طريقة اشتغالها لإرساء حوار أو مناظرة متناقضة ، كما أن هذه الطريقة تجذب بتعددية الأساليب المنتمية إلى المتراسلين (36) ، فإن شخصية وفيق لا تمتلك حقاً خطاباً خصوصياً بها أو يطرحها مستقلة ، متفردة عن شخصية المرسل أو المرسل إليه بحسب الأدوار - والذى لا يحمل أي اسم لينعت فقط تمييزاً عن الآخرين بـ « الأستاذ » و « الأستاذ .. أفندى » وإذا كان لتغييب الاسم علاقة بعنصر من العناصر الأساس لإنتاج جنس السيرة الذاتية صريحة أو متخفية ، حربائية كما يريدها الخراط ، فإننا نرى أن هذا التغييب مرده إلى كثافة الحضو الذاتى فى شخصيات الآخرين ، حقيقين كانوا أو متخيلين (fictif) حتى مع غياب الاسم الشخصى ، فالشخصية الأولى (أفندى) كثيرة التنقل من إلى ، قالبة ضمير المتكلم وضمير المخاطب ، ومحولة المحرر إلى قارئ وهذا إلى ذلك . وقد انتبه مشيل بوتور إلى هذه الخاصية فى رواية الرسائل ضمن نظرية الرواية عموماً حين لاحظ بأن كل شخصية هامة فى هذا اللون من الرواية تصبح بدورها أنا وأنت وهو وذلك بحكم حركية ما تقيمه من روابط (37) . الشخصية الأولى على ضوء « حريق .. » واحدة ومتعددة ، بحكم أن الآخرين امتداد ضرورى لها لتأهيل مركزيتها فلا مركز بدون محيط ، ولتثبتها جاذبية ونقطة جذب وتنويع صور الذات فى البدد .

وباختصار لتجذير وضعية نرجس . أن شخصية وفيق أو شخصيه (إذا كان الكاتب معتمداً النية المرجعية إضماراً ، وهو مالا أهمية له مادام قد

التزم شكلاً ، شكلاً فقط ، بالميثاق الروائى) تمثل ، بلغة علم النفس ، الأنا الأعلى لشخصية مراسلها ، هل أقول لشخصية الكاتب الذى يتوسل بالقناع لإنتاج سيرته الذاتية . وهى ، وغيرها عموماً ، تتطابق مع مقتضيات النوع الرسالى وما يجعل منه مطية لإنتاج تلك السيرة بانطوائه مع أنواع أخرى قابلة لأن تصب كلها بخطاباتها وملفوظاتها المختلفة فى مجرى الذات الدافق . إن رغبة البوح والاعتراف تدفع إلى البحث عن بدائل ووسائط لإبلاغ إرسالياتها فى تراوح بين حدى ما هو تبليغى (communicationel) وما هو وجدانى ، شعرى (affectif) والنوع المعنى يسمح بذلك وأكثر بل هو يعطى حرية بلا حدود للمؤلف (والقارئ ، أيضاً) لا تيحها الأشكال الروائية الأخرى ، وانظر الى قول henry fielding فى المقدمة التى وضعها لرواية أخته سارة المعنوية (familiar letters) (1747) « إننى لا الاحظ أى فرق بين هذه الطريقة لكتابة هذه الرواية (يعنى الرسالية) وأى طريقة أخرى ما عدا أنه باستعمال الرسائل لا يكون الكاتب ملزماً بكتابة بدايات حقيقية واستخلاصات حقيقية لحكاياته ، ويتحرر أيضاً من بعض الشكليات التى لا يجد فيها القارئ المتذوق المتعة شأنه شأن المؤلف » [38] . إنها أيضاً، الحرية التى لا تلزم بأى خطية سردية وتفتح الملفوظات على بعضها . وعموماً « فإن المنهج الرسالى (la metode épistolaire) بتكليفه بالسرد عدة عاملين بوظائف وأمزجة وأساليب مختلفة يرغم الحكى على الانقطاع والتشذير والتوزيع بين محررين عديدين لا يعرفون كل شئ وقارئ الكتاب وحده من بوسعه تجميعها » [39] . ولا أفضل من هذه

الإمكانات لكاتب - الخراط - يضع وعيه فى صيرورة إعادة اكتشاف متواصلة ، ويتوخى فى عرض ذاته واستبطانها ، وفى الاسترجاع الشجنى للذكريات ، هل أقول المازوخى أو ذلك الاستلذاذ المدمر ، كما فى إعادة تأثيث الذات بمعالم العالم الخارجي ، كخلاصة لتجربة الأنا فى الآخر ، فى ذلك كله فإنه التفكيك ما يعمل ، وحل وخلط وتذويب العناصر وتشبيكها أكثر من ضمها أو تقريبها أو تنسيقها . لا عجب إذا كانت هذه الطرائق تدخل فى صلب عمل الجنس الأوتوبوغرافى (40) .

فى خطوة النظر الثالثة تمثل كتابة اليوميات الرديف أو المكون الثانى إلى جانب الرسائل ، فى النثر السردى لـ «حريق . .» وتصميم معمارها . وهى تتوزع على امتداد العمل فنراها فى جملة مقامات إما مستقلة ،وإما ملتحقة بالرسالة ، وإما فى وضع صلة الوصل ، وشأن هذه الأخيرة نلاحظ أنها أو أن وظائفها تتوزع بين الإخبار والاسترجاع ورسم العامل الداخلى للشخصية . فى هذه الوظيفة الأخيرة ينطلق خطاب البوح والاعتراف على السجية بما يسهم إسهاماً فعالاً فى صنع استراتيجية الأنا . برسم وجوهها المختلفة ولجوئها إلى الإفصاح والاستنكاف والبناء والهدم ، وباستعراض مراحل التجربة الشخصية بوعى يقرأ وعيها.كل ذلك بإحساس أن اعتماد هذا النوع - الأسلوب يسمح بكثير من الحرية والمرونة فى القول ، إن المؤلف فى هذا المضمار « حرٌ فى أن يقول كل شئ حسب الإيقاع الذى يلائمه ، أكيد أن الممنوعات والعوائق موجودة ، لكن فى المجال الأخلاقى أكثر منها فى الجمالى (..) وليست هناك قاعدة ولاحد . ما عدا أن كلمة يوميات (journal) تفترض ممارستها يوماً بيوم، وبالطبع مع انقطاعات ، وانتظام

جد متباين ، ويبقى أن « سـمة كتابتها هي الشرط الوحيد الذى يحس به المؤلـف » [41] وبالإمكـان تجميع خصـائص النوع كما حـددها أحد أكبر الدارسين له (Alain Girard) فى الآتـى : كـونه يكتـب يومـاً بيوم ، وهو فى هذا يتعارض مع كـل عمـل مركـب باعتبار أن اليوميات لا تخضع لأى قاعدة مفروضة ، وامتدادها رهـن بالحـدث الخارجى أو الشخصى الذى تنصب عليه وهى لاتتطلب بداية ولا خاتمة ولاعـقـدة ولا موضوعاً وتطويراً ، وبـهذا المعـنى فـهى ليست عـمـلاً (oeuvre) . الخـاصيـة الأسـاس الثـانيـة هى الحـضور الشـخصى للمؤلف فى اليـوميـات . « أنه مركز الملاحظة أو الالتـقـاء . وفى حضوره وغيـابه فإن شخصه لا يحاول التخـفى وراء أى حجاب . وضـمـير المتكلم عادة ما يقود الخطاب » (42) . ولكى تكون اليـومـيات حميمة لا مناص من أن تنصب الملاحظة على شخصية المحرر وحياته الخاصة أكثر من الجانب الخارجـي أو حياة العـلاقـات ، وحتى إذا فـعل فإن موقعـه هو الذى ينبغى أن يهـيمن . وفى اليـوميـات فـإن نشـاط المحرر خـاص بـه ، فـهو يخاطب نفسه ولا ينشد تواصلاً أو تبادلاً . وأخيراً ، وهـى أهـم خاصـيـة فـى ما يجـعل اليوميـات حميمة أو عـمومية صـحفية ، مثلاً . أنـه كـيفما كانت العوالم والتجارب التى يستدعيها المؤلف أو تقـع فى محـيط كتـابتـه فإن شخصية هو قطب الرحى ، والاستغراق الداخلى ، بلغة يونغ young هو الطاغى على حصة الاستظهار الخارجى [43] .

فى هذا المدار تتـحـرك يومـيـات « حـريق .. » يسند ضـمـيـر المتكـلم الضـمير نفسه فى الرسائل ومعلوم أنها ليست متنًا مستقلاً وإنما هى مكون تناصـى أو نـوع متنـاص داخـل الجنـس الأدبـى المعلـن شأنها فى ذلـك شأن النوع الرسالى ، ولايمـكن كذلك اعتبار « حريق .. » رواية يوميات (roman

intime) حتى ولو قبلن بأن المؤلف استعمل مقاطع يوميات مكتوبة سابقاً

« إن هذا الطرز من الرواية يفترض ليس وحسب حصة من الحبكة أو التحبيك (affabulation) (الهشة أحيانا ، ومن يستطيع أن يجزم بأن لاوجود للحبك فى اليومية بل يفترض خاصة عملاً من إعادة التركيب والتنظيم » (44) .

تستعير « حريق .. » الشكل ، تتبنى الإيقاع ، تصوغ النسيج وتكرس المونوتونية اللصيقة بهذا الشكل الذى يظهر أكثر من غيره ثبات مزاج الأنا (45) ، فالتباريح والاستيهامات والمساءلة الملحاح للذات بين الرغبة والإحباط والتطلع والسبر العميق ، الهابط عمقاً وحفراً فى الطبقات السفلى للأنا ، الذاهب أحياناً وقليلا فى خط منتظم ، والمتشظى غالبا يغلب عليه التقطع ، وهو خاصية فى اليوميات ؛ نقول إن النوع فى « حريق .. » يحتوى هذا كله . يبقى السؤال فى الأخير وهو ما يهمنا رهينا بوضع (statut) الأنا فى هذه اليوميات . فالنوع ، كما ذكرنا ، مشترط بخاصية الحضور الشخصى للمؤلف ، بضمير المتكلم وفى المسار الذى أخذناه منذ البداية فى قراءة هذا العمل ورحنا نتساءل عن الهوية التى تتكلم داخل النص ، وهو ما دفعنا إلى طرح فرضية مقولة الجنس الأدبى أو بالاحرى السيرة الذاتية وفق الانساق التى تشخصها ، بل وكذلك التعديلات التى تخلق فيها بعض الانزياحات لتموهها .

لقد فحصنا السجلات السردية الكبرى داخل « الرواية .. » وباستثناء الفصل الأول فى مقاطع سرده الاستهلالى المحايد ، والفصل الأخير الذى يأخذ أشكال مونولوغات ، واسترجاعات لا نرى لها صلة مباشرة بالعمل أو يمكن أن

يكـون لها أقوى الصلة مادامت « حريق ... » غيـر مبنية على أحـداث أو تطـور خارجـي لمصـائر ، ومتحللة من كل حكي استرسالي والمحكي فيها (la diegése) مادته العالم الداخلي للشخصيات - للشخصية وليس فضاءها الخارجي ، وإن كـان من وشيجة بين أطـرافهـا ، وإن لزم تعـيين وشيـجة ، هو نشيد الروح إن صـح استـخدام هذه التـسمية في مـعـاينة تفحـص الشـكـل . نقـول إنه باستـثنـاء ذينـك الفـصـلـين - وهو استـثـناء جـزئي جـداً وهـو كثـير التفـاوت - يبقى أمامنا أن نتساءل مجدداً عن مفهوم الرواية داخل « الرواية » وبالتحديد الارباكـات العـديدة التي يتسبب فيـهـا وضـع الهـوية داخلها ، ذلك الذي قلنا أنه يلحقها في أكثر من وجه بالجنس الأوتوبيوغرافي .

لقد تعـمدنا ونحن نقرأ شروط ومقـتـضيات الميثـاق الأوتوبيـوغـرافي كـما لمسناها عند لوجـون ، أن نحـيل إلى خـتـام قـراءتنا هذه لـ « حـريق .. » أحـد الأوضـاع الممكنه للشـخـصيـة في الحـكي بمـا يجـعـل منه ملتحـقـاً بالميثـاق ، ونعـني الحـالة التـي يكـون فيـهـا بطـل الرواية (الرواية كجنس معلن على الغلاف) حـاملاً هو نفسة اسم المؤلف ، فهل هذا ممكن ؟ . أجل إن الخـراط لم يقرن اسـمه ، لـم يفـصح عـنه علنـاً وهـو يقوم بالسر بضمير المتكلم وإنما وفر لنا كل « الوثائق » والعـلامـات الدالة عليـه ، بل وصل إلى حد التلفظ باسـمه الأول في الفصـل الأخيـر من الكـتـاب ، فلا شـي يمنع من التعامل معه كذلك ، فهل الحالة التي أثارها لوجون ممكنـة ؟ يجيـب بأننا هـنا أمام ما يسـمـيـه بـ « الـخانة العمياء » (la case aveugle) ، بأنه لايشـئ يمـنع مـن وجـود هــذا المثال ، ويعتبر أنه بمثابة تنـاقض داخـلي يمكـن الخـروج منـه بنتائج مفيدة منبها بأنه لايعرف من الناحيـة العـملية مـثالاً عـن هـذا . وعليـه « إذا كان التناقض

الداخلي قد اختير بإرادة المؤلف فإنه لن يصل أبداً إلى نص يمكن قراءته كسيرة ذاتية ولا كرواية أيضا ، وإنما إلى لعبة بيرانداللية (نسبة إلى بيرنديللو) للغموض ، وحسب معرفتي فإنها لعبة على خلاف تماما مع ما يجرى في الواقع » [46] وللعلم فإن لعبة بيرنديللو (1867 - 1936) تقوم على تفكيك الشخصية البشرية إلى واجهات ومكونات واراء متناقضة لايمكن إعادة تركيبها منطقياً ، لانرى ما يمنع حقا من القول بأن « الخانة العمياء » في اللوحة الكبرى التي رسمها لوجون قد أصبحت مبصرة بدورها دون أن يرتفع عنها أللبس كلية ، وأن « حريق .. » تلعب جيدا ، وعلى طريقتها ، هذه اللعبة . أليس ذلك أفضل من القول بأنها تندرج في خط تلك النصوص التي يقال عنها بأنها « تشهد بإرادة المخادعة هاجس كل كاتب ، والمنخور أغلب الوقت بنرجسية مفترسة ، فإن هو لم يتوفر على المصادر السيكولوجية والأسلوبية الكافية لتجاوز الغوايات التي تستدعية إليها ليس هذه النرجسية فإنه سيتسلى بخلق ترجرج مجاني بعض الشئ على صعيد العقد التلفظي بدلاً من خدمة نصه ، وهو لن ينتج عندئذ سوى إثارة أدبية أكثر منها سيرة أدبية عظيمة أو رواية عظيمة » [47] .

ليس من الضروري والحالة هذه أن نقرر بما يحسم ، ذلك أن قضايا ومقولات الجنس الأدبي ، منذ التصنيفات الأرسطية وإلى آخر اشتغالا الدرس الأدبي الحديث ، والتطورات التي اعترت مفهوم الأدب والدراسات والمتواترة التي ما فتئت تعيد النظر في وضع الأجناس الأدبية ومنظوماتها ، تؤكد وتقر باستبعاد الحسم وتخضع التعريفات إما إلى السياق التاريخي للنص المدروس، وهو ما أنتهي إليه لوجون في آخر استخلاص حول « الميثاق

الأوتوبيوغرافى » حين كتب ، كالمستسلم للإشكالية ، بأن السيرة الذاتية « هى طراز من القراءة أكثر منها نوع من الكتابة ، وهى ما يتولد عن أثر تعاقدى متغير تاريخيا » أو أن التعريف يؤول فى النهاية إلى حركية التجنيسات ، وهى فى سيرورة لامتناهية ، وهى رأى أو اتجاه فى النظر يحفز على قراءة أعمال مثل « حريق ... » بل كل أعمال الخراط الأخيرة فى أفق الهوية التجنيسية وتاريخ النصوص من جهة ، وأنظمة وأنواع المنطق التجنيسية من جهة ثانية ، وهو بالفعل أفق يعد بكل خصب وفى قلبه يمكن تبين التغييرات الجذرية التى تخترق جسم النصوص وتحدث نقلة نوعية فى مفهوم الأدب .

لقد أعطت نصوص سردية لإدوار الخراط أكثر من دليل على نزوع صاحبها ليس إلى الانقلاب وحسب على طرائق السرد التقليدية ، أو تلقيحها أو تهجينها بل وحتى تسفيهها (متوالية قصصية - نزوات روائية - كولاج قصصى - رواية لا رواية الخ ..) وإنما أيضاً ، وهذ هو الأهم لإبتداع الكتابة المؤهلة لصوغ تجربة ورؤية البدد فيما هى تتبدد ، ولم لا تكون هذه هى الرواية وهى تتخلص من مواثيقها المرجعية مبرمة معنا فى آن واحد ميثاقاً مرجعياً مختلفاً عن ذلك الذى اعتدنا أن نقرأ به النصوص المبلبلة ، كم هى قليلة ، كم هى مطلوبة سيما والبدد فيها شكل لتجربة حياتية وتجربة لشكل .

عزيزى الاستاذ ... أفندى

ملحق : من أحمد المدينى الكاتب

يعنى ، وليس الباحث ، يعنى

من الضفتين ، كتب فى جميع التواريخ

حرر فى 23 / 5/ 1996

اعذرنى سلفاً ، إذ أتطفل عليك ، وأقحم نفسى ، أولا ، فى حياتك الخاصة ، وثانياً فى هذه الرحلة التى تقوم بها إلى بلاد مراكش ولكنك ستعذرنى إذا علمت بأنى أحمل إليك بعض أخباره .. هل تريد أن أسرع بذكر الاسم أم أتخفى عليه كما عشت طويلاً تتخفى على اسمك وتوهم الخلق من حولك بأنك آخر .

على كل هذه مشكلة تخصك وربما من ورائك القراء والدارسون الذين تحب أن تتيههم لتختلط عليهم السبل فى ما تكتب ضاربين السيرة الذاتية بالرواية ، وهذه بالسيرة الروائية أو ما شابه وليس الأخماس بالأسداس . على كل هذا يخصك وربما يخص صاحبك ذاك . أحمد المدينى ، الذى لولا ضياع عقله لما زاده ضياعاً فى مسعاه اليائس لفرز الفروق بينك وبين وفيق راقم - ماذا قلت ؟ ها أنت ترى أنى أفشيت سرى دفعة واحدة لقد ذكرت الاسم ولم يبق لى إلا تبليغ الرسالة .

كنت أريد أن آتيك من طريق ثانية ولكنها مشكلتك في الحقيقة ، أي أنك بدلا من التماس طريق السرد المستقيم تؤثر اللف والدوران - عذرا على لغة صحافة هذه الأيام ! - تعمد إلى تحرير الرسائل وتروح تنوح عليها بدل البكاء على صدر الحبيب وأكثر من هذا يفلت منك الخيط ثم تلهث خلفه لتقبض عليه بمفردك في وسط النسيج أو نهايته ، وحين نقول إننا رسونا معك على بر تستأنف شرودك واستطرادك كأن لا شئ عندنا نعمله إلا تجميع هذا الشتات . طبعاً أنت تحب البدد لكن ما ذنبنا نحن الذين من شدة اختناق المواصلات واكتضاض الأوتوبيسات ومطالب البنين والبنات وانقراض المرتبات لانعرف كيف نجمع أنفسنا . تقول أنت في التشت كمال ونراه نحن ضعاف البشر نقصاناً . ولأن البدد يضمك إلى ذاتك كما تقول أيضاً فإني قضيت وقتاً طويلاً في البحث عنك إلى أن عثرت على اتجاهك بصدفة خارقة في شكلها ومضمونها لا يضاهيها إلا تلك الأوصاف التي أسبغتها على معبودتك رامة وهي لست معبودة الجماهير حتماً ، لأن الجماهير كما تعلم حق العلم تهيم حباً برؤسائها ، وهذا أظن منذ أن أودعت من معتقلات هاكستيب والطور وعدت إلى معتقل أبي قير لتكون من أواخر الخارجين منه في فبراير 1950 . وعلمت أنك نزلت في مطار النواصر ، وهو ضاحية لمدينة برشيد ، فقلت هذا عين الجنون .

المهم أيها الأستاذ العزيز ... أفندي ، أن صديقك وحبيبك الدائم وخلك الوفي وفيق كلفني بأن أنقل إليك تحياته ومتمنياته وطلب مني خاصة إبلاغك ببعض ارتساماته بعد أن قرأ روايتك « حريق الأخيلة » . والحقيقة أني حائر تماماً في كيفية التبليغ بعد الذي سمعته منه شفوياً

وطلب منى أن أنقله إليك كتابة وأنت أعلم منى باحتجابه وعزوفه عن الكتابة حين يشقى ، وبالأخص حين يشيد الإلحاح منك على طلب الرد منه . هو يعرف أنك تلاحقة منذ روايتك « رقرقة الأحلام الملحية » . أنت مصر على تسميتها رواية وهذا شأنك أنت العنيد مع القراء والدارسين . خلاصة قولة إن شئت أنك ألبسته وجهك أو بعض ما لا تريد أن يرى من وجهك ، وأنك فيما تصر على الواحد والوحدة تعددهما باللجوء إليه ، وما بالك أنك جعلت منه عنوة مرآة لك . طبعاً من حقك أن تلعب لعبتك ، أقصد فنون صنعتك ، تتشفع معتذراً أو تزهو غير مبال قائلاً : إحنا ، كده « يعنى » إحنا الكتاب ! ثم أنه طلب منى أن أبلغك بأن وصفك لأحوال ونفسيات وسلوك كامل الصاوى ، وقاسم وفتوح القفاص وغيرهم لم يكن من أجلهم أو أنك طوعته بما يلائم الصورة التى أردتها لهم لتكون بطريقة من الطرق لك أنت . ذلك أن كل همك أنت حبك وفقدك ، فرحك وشجنك ، وجودك وعدمك ، أمسك وغدك إلخ إلخ .. هؤلاء جميعاً وسواهم جعلتهم امتدادات لنفسك وشساعة تمتد فيها كتابتك حتى ولو وجدوا نقيضاً لك لأنك أنت هو ونقيضك ومشكتك . كما ذكر لى ، أنك تخاف نفسك وإلا لما جعلت منها آخر أو أمعنت فى تبديدها أو فى تعذيبها على الوجه الذى نعرف فى رواياتك الأخيرة ، يقصد سيرة حياتك التى يتمنى لك من أعماق قلبه أن تستمر حافلة بعطشك الحار أبداً وعرامة الجسدانية الروحانية بعد أن احتفلت بالسبعين . أظن أنه طلب منى أن أقول لك شيئاً عن جانيت . فى نفسك دائماً حرقة منها . وهو يريد مك أخيراً أن تعترف ، أجل إنك مذبوح من الوريد إلى الوريد ، اعترف أخيراً بأناك عارية ، وأترك البوح ينزل

مـدراراً بلا وســائــط ودون أن تقى منه مظلات الأساليب والأشكال ، أنت تعرف ، ترسلك بالرسائل ، باليوميات ، وبالبدد ، أيضاً وأنت الآن أصبحت شامخاً . هو طبعاً لايحب هذه الأوصاف ، لكن ما العمل فهذه لغة الرسول إليـه منه ، وعليـه فإن لعبك بكل الأشكال ومـا يسـميـه « الأجناس » لا أعـرف ما يقصد ، لابد أن يقودك إلى الشكل المفرد ، شكل الفـرد ، وأن الجماعـة قتلت فينا الفرد ، ويستغرب من أدب يتكلم عن الجميع ولكن لا عن أحد . وأخيراً يرجو منك أن تواصل اضرام النار كى يستمر العالم متقداً بالأخيلة . هو الذى يسبح فى كل هذه الغثاثة ، ولك محبته معها محبتى .

رسول وفيق

الهوامش :

(1) أنظر على سبيل المثال :

- Genette Gerard , Palimpsetes , Editions du Seuil , 1982

- Gentette Gerard , Seuils , Ed , du Seuil , 1987

(2) - voir La Marque du titre , la Haye , Mouton , 1982

(3) - voir Gouégas Daniel Introduction à la paralittérature Ed du seuil 1992, pp 39-44

(4) نفسة ، ص ٤٣ .

(5) - voir sojcher jacques , la démarche poétique , coll 10/18/1976, pp 78-79

(6) ظهرت نزعة القول بـ « موت المؤلف » وعلى صعيد فلسفي يتصل بتحليل الخطاب للمرة الأولى ، عند مشيل فوكو حيث يمكن الأطلاع على هذا الرأى منفصلا بصورة أفضل مما ظهرت عليه سنه ١٩٦٩ ، بعنوان « Qu'est-ce qu'um auteur »

voir Foucault Michel , Dis et Écrits, vol. I, Ed. par Daniel Defert et françois Ewald , Paris , Gallimard, 1994

(7) voir Schaeffer jean - Muric , Qu'est-ce qu'un genre littéraire ? Éd du Seuil, coll : poétque " 1989, p7

(8) نفسه ص 12

(9) أنظر على سبيل المثال لا الحصر :

- Théorie des genres , (ouv . coll) du seuil coll points . 1986

(10) نفسه ص 15

(11) - Forster e.m Aspects du roman , Christien dourgeeois editeurs, 1993

(12) Qu'est ce qu'un genre litéraire .., op . cit . p. 8

(13) - Voir le- jeune Philippe , le pacte autobiographique , éd du seuil , 1975

(14) نفسة ص 14 .

(15) نفسة ص 14 .

(16) نفسة ص 25 .

(17) نفسة ص 25 .

(18) نفسة ص 26 .

(19) voir la gene l'antobiographie en france , Ed .A. Colin coll. " 42 1971, p 45

(20) - Le pacte , op.cit.. p 26

(21) الخراط إدوار ، اختراقات الهوى والتهلكة (نزوات روائية بيروت ١٩٩٣)

(22) - Le pacte, o.cit . pp 29 - 30

(23) - voir Centre Culturel International de Cerisy - la - Salle In dividualisme et autobiographie en Accident , Editions de l'université de Bruxelles, 1983.

(24) Voir Magny Claude Edmonde, Histoire du roman depuis 1918, Ed du seuil, points, 1950 pp 219-222

(25) voir Dallenbach, Iucien- lerécit spéculaire , Essai sur la mise en abyme , Ed du seuil , 1977. pp 61 - 63

(26) أنظر حريق .. ص ١٧٠ - ١٧١ خاصة .

(27) Individualisme et autobiographie, op cit. pp 167-198

أقر فيه بصفة خاصة دراسة : F. Roastan بعنوان " L'interlocuteur du solitaire " pp 167-175

(28) - voir Couturier Maurice , la figure de l'auteur , Éd du seuil , 1995 , p 195

(29) - voir Rousset jean , Narcisse Romancier - Essai sur la première personne dans le roman , libraire josé corti Paris, 1986, pp 7-10

(30) الخرط إدور » الكتابة عبر النوعية - مقالات فى ظاهرة القصة القصيرة ، ونصوص مختارة « دار ا لأداب - بيروت ١٩٩٥ .

البحث عن البلد الثالث

قراءة في رواية

« البلدة الأخرى » (1)

لإبراهيم عبد المجيد

د . محمد الدغومي

« لا عايدة ولا واضحة ولا روز ماري ولا أرشد ولا منذر ولا نبيل . لا عابد ولا منصور ولا وجيه ولا صالح سنيور الثقيفي . لا شيء يشدني للعودة ولا شيء يشدني للبقاء . إنما هو شعور غامض يدفعني للأمام وشعور غامض يشدني إلى الخلف . سأسافر أنا من مصر إلى تبوك الآن . وجئت منذ عشرين يوما من تبوك إلى مصر . فمن أي البلاد أنا وفي أي بلد ثالث ولدت ونشأت » .

البلدة الأخرى ص 225

ليست الرواية - بوصفها جنسا أدبيا من سرديا تخييلياً - سوى كذبة يتواطأ القارىء وصاحبها على تصديقها ، أو على الأقل على إعطائها قدراً من المقبولية . ومنحها مجالا تأويليا أو احتماليا منفتحا على حقيقة ما :

هذه الاحتمالية . التي يشتغل فيها التأويل ، هي أصل الكذب الأدبي الروائي على وجه أخص وهي التي تشبع رغبة الكتابة والقراءة معا . وتبرز الحرص على العثور على المتعة والفائدة .

وقراءة النص الروائى . تبعا هى ترجمة لهذا الحرص ، والتعبير عنه استدلاليا من خلال توظيف رصيد ثقافى يحتكم إليه القارىء فى تجسيد وتشخيص فعل القراءة وصولاً إلى تلك المتعة « أو الفائدة » أو نَفياً لها سواء بوضع النص فى مستوى الخلاف مع مرتكزات ذلك الرصيد أو فى مستوى الملاءمة والتوافق .

كل قراءة هى إعادة إنتاج وتشغيل لرصيد ثقافى يترسب لدى القارىء - أو يُبنى عن عمد خلال القراءة العالمة الباحثة - تتداخل فيه - بحسب مستويات الوعى ونوعيته ، عناصر معرفية - وأخلاقية قيمية ، تحركها إيديولوجية ضمنية هى التى تبرز شكل الرصيد ومستوياته والحاجة إليه . والنتيجة المتوخاة من القراءة ، ومن ثم فإن القراءة لا تكون أبداً بريئة .

هذه القراءة هى دائماً مقترنة بفعل آخر نطلق عليها عادة لفظ « الكتابة » فكل كتابة روائية هى قراءة تجسد رغبة فى إنتاج نص ، ليس فى نهاية الأمر سوى تمثل لحياة « الرواية » فى تاريخها أو فى نماذجها المؤثرة والفاعلة فى وعى الروائى ، متضافرة مع بقية أمشاج أخرى هى محصلة الروائى الثقافية ، هكذا تكون الكتابة الروائية تمثل سيرورة ماء ناجمة عن علاقة الروائى « بالرواية » كتابة وقراءة وتحولا للرصيد الذى يملكه الروائى والقارئى ، ما دام هذا القارىء حاضراً فى شخص المؤلف ، وحاضراً كأفق يتجه إليه فعل الكتابة ، وكموقف يتكلم كثيراً باسم الرواية أوعنها . وعندما يقال إن « الرواية » جنس مفتوح ، فهو مفتوح بهذا الشرط الذى يرتفع بالنص إلى درجة الاحتمالية والاختلاف فى تأويل مدلولات الاحتمالية وتلون أشكال التعبير عنها .

بالطبع ليست كل النصوص الروائية بالغة هذه الدرجة ، حتى وإن أشبع بعضها حاجات « قراء » مخصوصين ، لأن الاحتمالية - كتصور وحكم - هي فكرة مشروطة بوعي نقدي لا يُلزم سوى نوعية خاصة في القراء الذين ينخرطون في الكلام عن « الرواية » من موقع العارف - الناقد والباحث في الأدبيات والمهتم بالمعرفة في مستوياتها المعروفة كعلوم إنسانية ، بمعنى إن اتخاذ موقف ما من نص ، إنما هو موقف لا بد أن يكون دالا على مستوى ما من التلقي ، هذا التلقي الذي يصعب وضع وصفات له أو قوانين ، سوى ما ترتضيه كل فئة من القراء أو أفراد لهم مقصدية محدودة ، دون أن يؤدي ذلك إلى إلغاء اللعبة الروائية وأفق الانتظار الذي توسعه أمامها : بالقدرة التي يمكن أن تصل إليها فتجعلها حاملة للرغبة في إيجاد المتعة ، المتعة العاطفية ، المعرفية ، الجمالية إلخ) .

يترتب عن قولنا السابق : ونحن نهم بقراءة رواية البلدة الأخرى أن فهم النص الروائي ، قد يمر عبر مستويات وتصورات مختلفة إذ الفهم هذا - في كل الأحوال - حوار بين مفهومين للرواية - مفهوم يقترحه الروائي عادة بدون تصريح وبدون افتعال ومفهوم يسقطه القارىء على النص .

ومعنى ذلك أن « الرواية » كتصور - خارج التعريفات التقليدية هي « حوارية » تقوم على أساس بحث عن صيغة غير جامدة تحاول جهد الإمكان تمثل تكون الرواية وتشكلها المستقر في علاقتها بمختلف مكونات الثقافة الأدبية وغير الأدبية . بحثاً عن قول « لا يمكن أن تنطق به سوى الرواية » (2) وتعبيراً عن موقف من العالم كما يتمثله الروائي وكما يتوهمه القارىء أو كما يريده .

لذلك لن أزعم أني قادر على قراءة رواية مثل « البلدة الأخرى » دون التخلي عن تصور ما « للروائية » ولن أدعي قطعاً أن تصوري يفضل

تصورات أخرى ، فقرائتى - هى كما سبق القول - إعادة إنتاج لرصيد يريد أن يتفاعل والرصيد الذى تحبل به الرواية : بل هى مغامرة ما دامت الرواية التى نحن بصدد الحديث عنها تمتلك رصيدها الروائى وتشخصه بمهارة ، وتتمكن بعد ذلك لتكون حقا « خدعة » ماكرة وهادئة بحيث تشعرك بأنها تشتغل ضمن مفهوم تقليدى « للروائية » . بل وتفرض عليك أن تتخلى عن أى رصيد آخر كالذى أفرزته « الرواية الجديدة » وروايات التجريب المعاصرة . وما استتبعهما من تنظيرات . وفى الوقت ذاته ما أن تحاول إخضاعها لذلك المفهوم التقليدى للروائية حتى تجدها عصية . فهى رواية رغم بساطة لغة السرد ، وهيمنة البعد « الواقعى » وارتباطها بالوقائع المعروفة ، وانتظام زمن الحكى ، فيها ، على خط التوالى والتعاقب . تظل - رغم ذلك - مختلفة . وتدعوك إلى طرح السؤال بعد السؤال عن عناصر تشكلها وعن خصوصيتها وطريقة لعبها وتمكنها من خلق روائيتها ، ثم عن فحوى خطابها المبثوث بين فقراتها وفصولها .

إن رواية البلدة الأخرى . تبدو للوهلة الأولى بعيدة عن التجريب الروائى ، ولا تطمع فى أن تخص نفسها بسمات الرواية العربية الجديدة ، كما هو شأن روايات إدوارد الخراط ، أو إلياس خورى أو سليم بركات ، وسواهم من الروائين العرب ، وكأنها قانعة بحكى تجربة واقعية ، ذاتية مستقاه من وقائع المعيش : الذى لا يخالطه الخيال ، المعيش الذى يحكى تجربة فى مكان معلوم وفى زمن مشترك بين الروائى والأخرين .

وهنا يمكن أن نتساءل . إذا ما وضعنا رواية « البلدة الأخرى » فى سياق مجمل ما كتبه إبراهيم عبد المجيد : وخصوها فى حقل الرواية : حيث ستبدو هذه الرواية خطوة تراجع عن اقتحام التجريب الروائى الذى ظهر فى

نصوص مثل « المسافات » (1983) والصياد واليمام (1985) وحتى فى روايته « بيت الياسمين (1987) والتساؤل الذى يفرض نفسه هنا ، هو هل رواية « البلدة الأخرى » رواية سابقة عن تلك النصوص ؟ ألم تكن مشروع رواية انتظر طويلا فرصة اكتماله وخروجه فى صورة كتاب ؟

إن تجربة الكتابة الروائية عادة ما تكون فى بدايتها تعبيراً عن علاقة الروائى بالعالم وتسجيلا مخادعا للواقع يغلب الذات على العالم ويتركها منفعلة به وباحثة عن موقع يؤكد الحضور :

إن الرواية الأولى عادة هى رواية ذاكرة محشوة بظلال السيرة الذاتية وإذن هناك عدة أسباب يمكن أن تتخذ لتبرير التساؤل المذكور ، وتفسر لم كانت الرواية « البلدة الأخرى » غير مكترثة بممارسة التجريب واقتناص صفات الحداثة ، الرواية من بابها السريع .

بالطبع إن الحداثة ، لا تصنعها النية ولا الافتعال : ولا تأتى مباشرة فى الشكل ، وإنما هى تتحقق بصورة انفلات تنكشف فيه رؤية الممكن بالشكل اللامتوقع : لتستجيب إلى نداء عميق يسكن ذات الجماعة (كموقع ثقافى أدبى) ، له أفق يصنعه قارىء فعلى تمثله « النص » كقارىء احتمالى تعب من طقوس القراءة السائدة والقيم السائدة أيضا .

والحداثة الروائية ، كذلك ليست لعبة شكلية ، ولاقولا فى أحوال العصر ولاعنها ، وليست موقفاً موافقا لرأى سائد فى المجتمع ، ولاحتى موافقا لمفهوم الحداثة نفسه ، مادامت الحداثة هى مغايرة ومجاوزة للسائد ومفاجئة ولاتظهر مباشرة إلاكقوة إمكان وإحتمالية .

ولعل رواية البلدة الأخرى ، تحقق حداثتها بهذا الفهم ، كنص مفتوح يدعو إلى الحذر فى تصنيفه وتأويله ، ويغريك بتصيد العلامات التى تنزرع بمكر ، خلال فصوله ، ليمنحك متعة متعددة .

فبدءاً من عنوان الرواية : « البلدة الأخرى » تقف الرواية على عتبة توهمك بأن الرواية ستدخل بك إلى حقل الرواية التى سميت « برواية المدن » أو رواية القرية و وإنك ستجد صورة لواقع طبيعي واجتماعى له خصوصية ، وذا دلالة أيديولوجية ، وإنك ستدخل أعماق جماعة بشرية لها أسرارها ، أو على الأقل ستقف على وجه حضارى ما ، له خصوصية تستحق أن تسجل ومركزها العلاقة بالمكان ومايحف به فى مؤثرات . لكن ما أن تتقدم فى القراءة حتى تجد نفسك أمام عتبة أخرى، هى عتبة « الرحلة (3) وتتوقع أن الانتقال إلى البلدة الأخرى » إنما هو إنتقال إلى مكان يراد اكتشافه وتسجيل ظواهره ومعالمه . لكن مباشرة يحاصرنا ضمير المتكلم السارد افصل بأنه معنى بذاته كشخص ويشدنا إليه باعتباره « بطلا » يبحث عن نفسه فى مكان غير مألوف - لديه على الأقل - ويكشف ،ويكتشف لنا أيضا ، علاقات وأوضاعاً ، وكأننا أمام صاحب سيرة تجربة تمثل أبعادا من مسيرة ذاتية تنقل إلينا خلال تسجيل جملة وقائع معيشة تتخيلها ذاكرة مسكونة بالإحباط والبحث عن عالم مناسب فى عالم البلدة الأخرى .

إن هذه العتبة : المفضية إلى رواية « السيرة الذاتية » سرعان ماتتسع أمام سؤال تجنيسى آخر : إذا لم تكن البلده الأخرى رواية مدنية ولا رواية رحلة ولا رواية سيرة فأى رواية هى ؟

وأقرب جواب قد يكون ، إنها رواية واقعية فقط ، وهو جواب يملك مايكفى فى القرائن المقنعة ، خصوصا وإن الرواية « الواقعية » صعبة التحديد مادامت الواقعية واقعيات ، ولاتتنافى ولاتتناقض مع نصوص روائية ذات حمولة سيرية أو رواية الرحلة أو رواية المدن والقرى .

ونص « البلدة الأخرى » يقدم عالمه الروائى (الحكاية فى صلتها بالأشخاص والأمكنة ومنطق إشتغال الزمن) بحسب ما يتوطأ عليه الناس : حين يحتكمون فى التفريق بين المقبول وغير المقبول ، والمعقول وغير المعقول ، بمعنى لا أحد يشك أن عالم الرواية عالم معقول ومقبول فى ضوء الحقائق الجغرافية والتاريخية والسياسية ، حتى وإن دل على حالة غير إنسانية ، أى أن النص مقبول أخلاقيا حتى يفضح واقعا لا أخلاقيا ، وهذا جوهر المعنى فى الرواية « الواقعية » وسبب وجودها بدون تحديد قاطع لما هو إيجابى وسلبى فكل نص له سلم قيمه الخاصة التى تبقى صانعة للمقبولية ، المعقولية مع بقاء « الاحتمالية » إطاراً ليسمح بالتأويل والاختلاف وتحقيق المتعة بأوجهها المتعددة .

إن رواية « البلدة الأخرى » تفرض علينا هنا التعامل معها بوصفها رواية واقعية وتوهمنا بأن « الواقع » هو مرجعها : أى أنها تجرى فى أمكنة وأزمنة لها وثوقية جغرافية وتاريخية وسياسية ، تتأكد بتسميات معلومة فى التاريخ والسياسة ، سواء أكانت تسميات أشخاص أو وقائع وأحداث وأماكن وأنها توظف اللغة السردية ، فى جل الفصول ، لكى تتبع « الواقع » وتكشف العلاقات القائمة وكأنها لغة تسجيل وأخبار ، والسارد فيها قد تخلى عن التصريح بخطابه ، وإنه يشاهد ويتذكر ويتكلم ويحلم دون أن يزعم أن كل مايحدث يحدث بإرادته أو أنه يتخيل ، وإذا ماعلق على بعض الحوادث والوقائع فهو يقتصد ويلمح ولايفسر شيئا .

إن السارد لايتكلم نيابة عن أحد ولايمثل « نموذجا » أو حالة متفردة فهو يترك الآخرين يتكلمون ، فهم الذين يعانون وكلامهم كفيل بحمل « خطاب » الرواية ، والروائى معا ، إنهم يتولون فضح العالم الذى يحاصرهم .

إن هيمنة شخصية السارد وترتيبه لأصوات الشخصيات الأخرى . وطريقة إستحضارها : وتوصيفها ليدل على مكر روائي . بقدر ما يؤشر علي وجود بشري نزعت عنه مقومات « الشخصية » والفاعلية والإرادة ، فهي تتكلم عن نفسها كما يريد السارد ، ويرسمون لوحة لشخصية كبرى هي الشخصية التي تمثل « البطولة » الضائعة . هذه الشخصية الكبرى مركبة ، ليس «سليمان خضر موسى» سوى أحد أوجهها ، بمعنى إن هذه الشخصية الكبرى متوزعة داخل الراوية على كل الغرباء الذين يعيشون في تبوك ومن خلالهم جميعا يظهر الماضي والحاضر والمآل .. وأن حياة هذه الشخصية الكبرى لها إمتداد في كل شخصية من شخصيات الرواية ، فهم بذلك أجزاء مرآة واحدة هي مرآة سليمان المتكسرة والذي أعاد إليها حقيقة الصورة التي تعكسها لكن كل ذلك لايدفعنا إلى الجزم أو الإقرار بأن رواية البلدة الأخرى رواية مكتفية باللعب علي مساحة الواقعية ، بل الأقرب إلى الصواب القول بأنها تمارس لعبتها عند حدود هذه الواقعية حيث تمتد مساحات أخرى للكتابة .

وتتكسر الواقعية نفسها . ويتحول النص إلى نص كتابة وكما هو معلوم فالرواية الواقعية ، هي أساسا رواية قراءة .. لا رواية كتابة ، وتستهدف مخاطبة القارئ ووعيه وإستثارة موقفه الأخلاقي ، وقد يكون هذا واردا بالنسبة لرواية البلدة الأخرى » لكن ليس هذا هدفها الوحيد أو المقصود ، وإن هدفها أعمق وأبعد ، ويقع داخل لعبة الكتابة نفسها بدءاً من ممارسة اللعبة الروائية وتكسير تقاليد ونمطية « الواقعية » ، وإنجاز نص يستحق أن يتصف بالحداثة الروائية من بابها الصعب .

ولقد تأتى لإبراهيم عبد المجيد هذا حين تمكن من :

(أ) أسطرة الواقع نفسه يجعله مكان إلتقاء الماضى والحاضر وجعل الإنسان الذى يقيم فيه غريبا لايملك حريته ولايقرر مصيره .

(ب) الاهتمام بتفاصيل دالة على الغرابة متعلقة بالطبيعة وبسلوك الإنسان .

(جـ) تجريد الشخصية الساردة والتى كان عليها أن تمارس بطولتها أو على الأقل دوراً فاعلا فى مجرى الأحداث من كل الصفات البطولية ، فهى شاهدة ومقيدة لاتجد إرادة فعل إلا بصورة إنفعال داخل الذات وعبر الحلم والتذكر والاسترجاع ولاتملك غير شعور الإحباط والندم .

(د) تنويع الحالات الدالة على وجود إحباط عام ، وتشخيصه كمصائر وأقدار موزعة على محل الشخصيات ، وتجريد هذه الشخصيات من قدرة الفعل الإيجابى المؤثر وتركها عرضة لتلقى العقاب .

(هـ) إنها شخصيات تخلت عن كل إلتزام إجتماعى وسياسى وقبلت التسليم بما يجرى ـ مؤقتا ـ طمعا فى ربح وهمى يبعدها عن الفقر ، ولكنه يفقدها فى نهاية المطاف كرامتها وحريتها .

(و) وضع البطل – الشخصية فى علاقات واهية مع بقية الشخصيات علاقات غير إختيارية ، قد إستوجبها الحضور الطارئ فى المكان ولاتجد إرادة لدعمها والوصول من خلالها إلى تحقيق فعل أو إشباع رغبة ، وتنتهى إلى التسليم بواقع الإحباط ، أو اللامبالاه ، وأحيانا تتحول إلى تأجيل مستمر لايعنى غير

اليـأس كما هو الشأن فى علاقة الشخصيات بالمرأة ، خصوصا علاقة إسماعيل « بواضحة » و« عايدة » فتترجم بذلك حالة كذب رومانسى ، تمارسه ذات مستسلمة لعواطفها ومستسلمة أمام الأفق المسدود .

إن العلاقات القائمة بين الشخصيات هى علاقة - وعلى تلك الصورة - موجودة فقط لإبراز أبعاد دالة ، تلتقى فى معنى فقدان « الحرية » ، إذ هى علاقات معرضة للعقاب والتشهير والطرد والضرب والجنون والسجن والموت .

(م) إضافة إلى ذلك هناك - فى البلدة الأخرى - حرص كبير على تكسير لغة السرد بإدماج أنماط فى الكتابة ذات أساليب مختلفة تمنح النص تلونا أدبيا ، حيث يتم توظيف أبيات شعرية (ص 32 / 93 / 174 /176 /185/ إلخ) وكأن نص « البلدة الأخرى » يحيل إلى تقاليد السرد العربى القديم الذى كان يستحلى اللجوء إلى « الشعر فى مواقف العبرة والاستخلاص وتثبيت المواقف كما أن هذا النص يعمد إلى تكميل » فعل السرد بالاستعانة برسائل متبادلة بين إسماعيل ووضحة (ص 98/ 235 / 236/ 241 / 285) وعلى رسائل - وإن كانت لاتمثل على مستوى الأسلوب تعدداً لغويا بالنسبة للغة السارد فهى كما هى تفتح النص على حدود عادة ماتكون غير مرئية وتعجز لغة السارد الواقعى عن النطق بمكنونها : خصوصا فى مواقف ذات نفس رومانسى .

وهذا النفس الرومانسى لايقتصر وجوده فى « الرسالة » بل يشمل مقاطع من لغة الرواية ، حيث تنطلق الذات فى تداعيات وخواطر ، وأكثر مايكون ذلك فى حالات حضور المرأة .

أو فى حالات « الحلم » ، حيث تسيطر على السارد كوابيسه ورؤاه ... (ص 255 مثلا) ويعزز كل ذلك حضور عبارات تراثية ، منها آيات من القرآن الكريم .

دون أن ننسى ماتحفل به الرواية من محاورات سريعة تعمق الشروخ القائمة بين الشخصيات والواقع ، وتشرح الرغبات المصادرة .

(ن) وتنضاف إلى ذلك مسحة من السخرية الماكرة . تتسرب إلى النص من خلال الانشغال بحالات لا تحمل من معنى سوى معنى المفارقة بالقياس إلى الأوضاع الطبيعية ، وتظهر المنطق مقلوبا أو عبثيا ومضحكا وهنا يمكن الإشارة إلى مشهد الكلب المتواتر والمتكرر ، ومشهد الرجل اليمنى الذى يقضى وقته كله فى تسويك أسنانه ، وحالة الرجل الفليبينى الذى ظل مسيحياً يعيش كما يعيش الناس فلما أسلم وأشهر إسلامه مات فى يومه نتيجة عملية الختان : ثم حالة منصور مع قرده ، والمأدبة التى أقامها على شرف أعيان القوم وأصدقائه من عمال الكامب وأطعمهم فيه لحم القرد والضب ، وهى مأدبة حضرها - منصور بعد إصابته بلوثة جنون ، وبذلك تمكن من أن ينجز - فعلا - عملا من أعمال الإرادة الحرة ولو بصورة إهانة الجميع - وليس على المجنون حرج - ونجد إلى جانب كل ذلك مشهداً آخر يبعث على السخرية المرة الفاضحة ، وهو مشهد القرد الهارب الذى يظهر فى آخر الرواية راكبا ظهر الكلب وهما يقطعان - الصحراء جرياً (ص 288) وهو مشهد دال إذا ما بحثنا عن معناه كمعادل موضوعي : وتساءلنا من يكون القرد حقا إذا علمنا أن الكلب إنما هو حالة تترجم واقع كل شخصيات الرواية .

من دون أعيان البلد والأمريكين : ومن حقا يلعب بالقرد ويحركه ؟ وكيف تمكن من امتطاء ظهر الآخرين . خصوصا إذا ما التفتنا إلى ملفوظات تتخلل السرد حين يصف منصور القرد بالكلب .

« ولم يتحرك القرد . فقط نظر يمينا ويساراً . خلع منصور العقال الأسود المجدول بإحكام وطوح به في الفضاء فأحدث صوتا كصوت سوط مروض الأسود . وأحنى القرد رأسه ومر السوط من فوقه . فزع القرد وقفز إلى الخلف وتشقلب فى الفضاء فطار وجهه إلى الباب فأسرع يجرى قافزاً إلى ضوء الباحة الواسعة : « قفا لا تتحرك يا كلب » (ص 243)

(هـ) عندما نبحث عن طبيعة الشخصية من حيث تكوينها وأفعالها ، نكتشف أن هناك شخصية لها حضور فعلى فى الرواية : لا تقل سميائيا فى ملإ المكان ورسم الحركة الممكنة فيه .

إن هذه الشخصية ليست آدمية من الخلق ولكنها تمثل الآدمية فى واقعها ومصيرها معا هذه الشخصية هى الكلب .

إن هذا الكلب الذى يحضر فى فصول كثيرة فى الرواية ، ويفرض نفسه بصورة مشهد ملح ، ليس مجرد صورة عرضة أو عابرة .. ولكنه معادل موضوعى للإنسان فى المكان وفى حالته الممسوخة الذى انتهى إليها أو سينتهى إليها :

إن قصة الكلب هذا يمكن أن نعتبرها « قصة » تشرح مآل الشخصيات كلها أى إنها قصة ضياع واضطهاد فهى تبعا تقوم داخل لعبة الكتابة بعملية « تغوير » فمن جهة تلخص المغزى ، ومن جهة أخرى أخرى تعكس الصورة المشتركة (المرفوضة) بين جميع الشخصيات : صورة ضاعت فيها

مقومات الإنسان،فلم يبق له غير أن يكون يقبل الانسحاق والاضطهاد مثل الكلب - ذاك - أو مثل النمل :

« هنا النملة لو شردت فى طريقها ستجد فوقها ألف قدم » (ص 136)

نجد حضور الكلب فى ثنايا كثير فى فصول الرواية وحضوره ملح ودال ويصفة بما يفيد إنه كائن أهدر دمه :

« لكنى رحت أنظر إلى كلب أبيض بعيد بين الكثبان الرملية المتناثرة . كلب ضخم بدا لى مثل حمار شارد ... » (ص 9)

« هنا يقتلون الكلاب ، يعتبرونها نجسة . هذا الكلب يعرف ذلك ولا يستطيع الاقتراب من العمران ... » (ص 9)

إن الظواهر التى سجلناها حتى الآن . ونحن نستجلى خيوط اللعبة الروائية - الخدعة - ليست كافية للقول بأنها ظواهر تمنح نص « البلدة الأخرى » قيمة روائية . أو مبرر كتابتها أو دلالتها الروائية ؟ فلكى نصل إلى ذلك يتعين البحث عن كيفية إنتظامها وإرتباطها داخل النص : سواء اعتبرنا تلك الظواهر قرائن كنائية يلزم عنها ما يُحتم اعتبار الرواية خدعة . أو خطابا يتجاوز تلك الظواهر إلى النص نص كتابة . ونص احتمالات .

ومن أجل ذلك يمكن أن نقف عند أشكال من إنتظام تلك الظواهر أو عناصر الكتابة . وعلى وجه الخصوص . ما يتعلق « بالمكان » وطبيعة الشخصية في بعدها السميائى ، والتقاء الأقوال والمحكيات الصادرة عن مختلف الشخوص بوصفها أقوالاً معبرة عن مواقف ومشاعر . تجاه الواقع والآخر .

(أ) فـالمكان فى هذه الرواية . مكان طبـيـعى ، يوصف بأنه أرض صحراء (ص 20) .

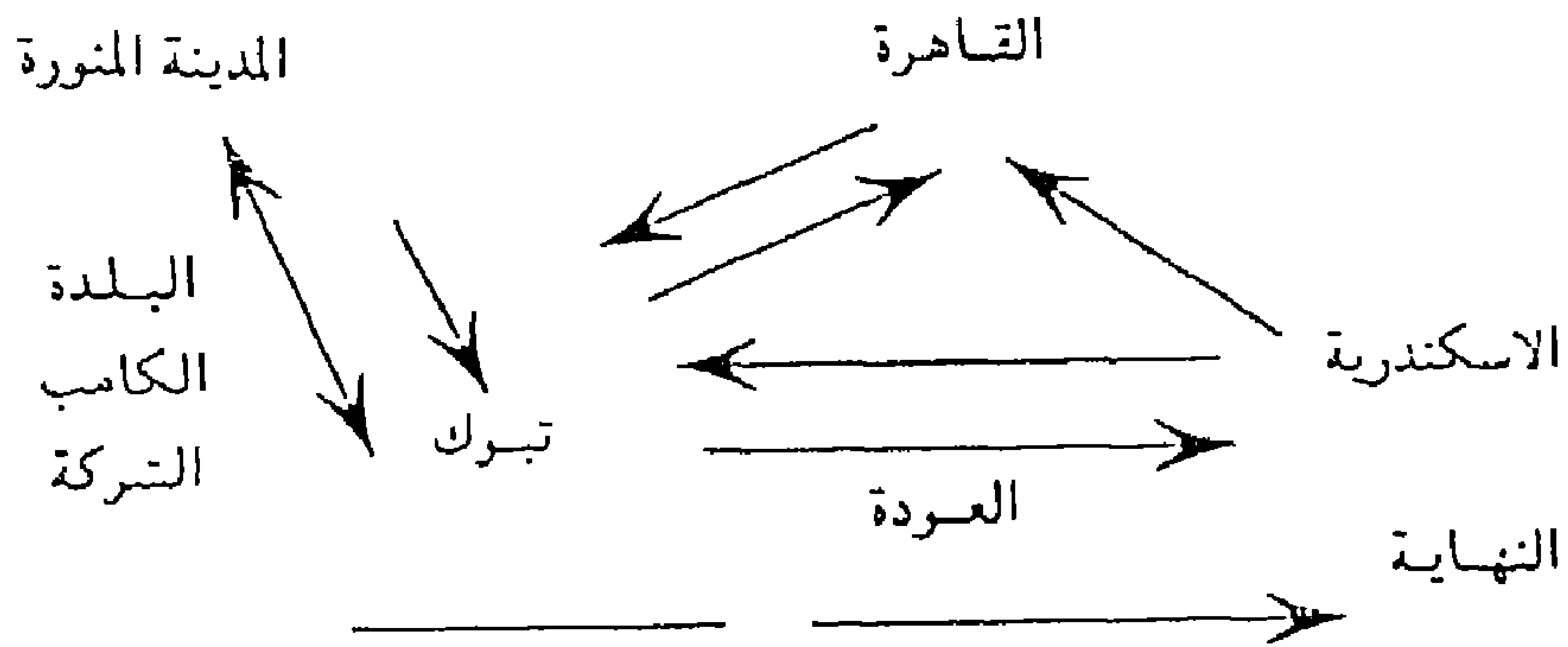
محاجر بمساحات فـارغة . وها مشى ، لا توجـد طـيور فى سـمائه (ص 243) ملعـون (ص 200) ومسكون بأساطير اختلط فـيها المقدس بغيره ، الدخول إليه يستوجب الجواز والتأشيرة ، بعـد استجابة لدافع قاهر (الحاجة) والخروج منه غير ممكن إله بأمر أو طرد أو نقل :

ومن ثم فإن هذا المكان الذى يلتقى بشر من جنسيات مختلفة ولا يحقق أحدهم ما يريده . إنما هو مكان موهوف بخصائص لا تنطبق عادة إلا على « السجن » .

إن « تبوك » المدنية الصغيرة وما حولها من مرافق العمل (الكامب ، الشركة) هى مجرد مكان اعتقال يصل إليه أناس طامحون إلى الهروب من حالة الفقر والاحتياج - ليكتشفوا أن المغنم الذى يرجعون به . هو فقدانهم لحريتهم وبل يفقدون فيه أيضا حياتهم وزمنهم وعليهم أن ينسوا الحياة .

« هنا يمكن للإنسان أن ينسى محل شئ . أدرك ذلك جيداً . الوقت المترهل مثل الوقت المزحوم - الإثنان معا يغرقانك » (ص 139)

الحـركـة فى المـكـان



(ب) وحتى الحركة التى يمكن أن تتم خارج هذا المكان فهى مُتعذرة غير ممكنة وإلا بقرار تأديبى أو بتكليف إجبارى ؛ ولا تدل فى نهاية الأمر سوى على اتساع رقعة السجن ؛ أو تكشف مدى صلابة حدوده اللامرئية وهذا ما نفهمه تنم عنه رحلة إسماعيل خضرموسى . نحو المدينة المنورة وأيضا سفره إلى القاهرة : إذ لم تعمل تلك الرحلة ولا ذاك السفر إلا لتعميق فقدان الحرية . بإظهار تجذر أصوله فى الذاكرة والواقع معا فى الماضى والحاضر . وتشخيص حالة مسخ كبير مست المعتقدات والسياسات والمشاعر . كما أنها أظهرت المفارقات التى تحكم الحياة فى المكان ، إذ هى تارة تظهر إنغلاق المكان . وتارة تظهره مكانا داخل مكان أوسع تنطبق عليه صفات « السجن » ، هذا المكان الأوسع الذى يشمل خريطة العالم الإسلامى ، يتسرب إلى المكان المغلق (تبوك) من خلال ذاكرة الشخصيات ومن خلال الأخبار التى تلتقى فى نقطة واحدة : هى فقدان الحرية والعسف السياسى ومن ثم نفهم لم ليتم تمرير هذه الأخبار المتعلقة بإعدام « على بوتو » أو أخبار خيانة السادات (!) أو انتكاسة الثورة الإيرانية وغربة الفلسطينى فى بلاد العرب .

إنه إذن مكان مسكون بأصوات . والسارد يلتقط محكيات الشخصيات وينسبها إليها ، إنها تتكلم من موقع المنهزم الرافض لواقع الاضطهاد ولا تفعل شيئاً ، والسارد يحلو له أن « ينقل » ذلك ولا يقول شيئا يخصه ويتحمل تبعاته . لكنه سارد يكذب كذبا أدبياً ، لأنه يقول الحقيقة التى يريدها بلسان غيره ، وهذا وجه من أوجه اللعبة الروائية .

(جـ) فإذا أضفنا إلى هذا ما قلناه فى فقرة (و) وما تلاه فى فقرة (هـ) سنكشف أننا أمام علامات تفضى إلى دائرة تفسيرية ذات طبيعية إيديولوجية .خصوصا إذا بحثنا عن التيمات التى تحبل بها الرواية . والتى - نظراً لتعددها - تمنح عدة امكانيات لتأويل الرواية فهى تحيل إلى حقول دلالية مختلفة وحاملة لمعان عدة . قد ينظر إليها كمعان اجتماعية - أو سياسية ، أو نفسانية ؛ يمكن الاقتراب إليها داخل الرواية فى خلال كلمات مثل : « الكلب » و « السجن » . و « المرأة » و « الملل » و «الآخر » . ثم من خلال الملفوظات التى تصدر عن الشخصيات حول هذه الكلمات أو ما يشرحها أو ..

وهى تمنحنا إمكانية لمعالجة النص تيماطيقيا : وأيضا تكون سبيلا للوصول إلى إيديولوجية النص لا باعتبارها مقولا ومحكياً . ولكن باعتبارها « حكيًا » أى فعلا يمارسه السارد ولو كان « المحكى » دالا عن رأى وموقف ، ومعبراً عن دلالة ظاهرة ، (الانسحاق) ؛ إذ المستوى الايديولوجى قابع كمنطق خفى يوجه « الحكى » و « الحكى » يتمثله موضوعياً أى إنه وليد ذهنية تشتغل وتخدع - أحيانا كثيراً - صاحبها ومن يحاوره معا .

ولكننا لن نخوض فى تيمات النص وأشكال انتظامها وإنما مجرد حقول دالة على معنى وموقف إيديولوجى .

هذا البطل المختفى والذى بلغ درجة القدر يترك علامات تدل عليه . يلتقطها السارد وكأنها علامات تراها العين . بدون التساؤل عنها أو شرحها ، هى فقط موجودة ، وموجودة .

هـذه العلامات تتجسد فـي وجـود طائرات حربية أمريكية عسكرية في مطـار تبوك رابطة فـي أول مشهـد وفي آخر مشهد . وماثلة في وجود « إقامة » مستقلة للأمريكيين في مكان خاص بهم . وفرت لها ما لم يوفر للغرباء من العرب وغير العرب : هؤلاء الأميريكيون ، الذين يجوز لهم فعل ما يحبون ولا يمنع عليهم ما يمنع على غيرهم ، ويبعدون عن المساءلة حتى حين يخططون لاختلاس أموال طائلة وينجحون في تخطيطهم ، بينما يلقى العربي العقاب الشديد . إذا امتدت يده إلى ما يعتبره تعويضا مستحقاً . بل ويلقى حتى أبناء « البلدة » معرضين للجنون والسخرية ، ولا يملكون هم أنفسهم الحرية التي يتوهمونها .

هكذا يكون البطل المختفي خبيثا لا وجه له . له أقنعة مغرية . ويلعب من بعيد ، ويحرك الخيوط وينصب الأفخاخ بدهاء ؛ ويتفرج ويترك القرد يركب ظهر الكلب .

إنه قدر هذا العصر بعد أن تخلى العربي عن أصوله عن إلاهه وجلدته وأخيه وبلدته التي تأويه .

إن ملامح الأيديولوجي . قد تغرينا ، باعتبار ما سبق ذكره ، بالقول إنها ملامح حاملة لرؤية يائسة ، مقهّور صاحبها ، إلا أنها موضوعياً ليست كذلك حيث نرى التعبير عنها قد تم ، فلم تقبع داخل اللاوعي وأنها أشبه ما تكون تعرياً . أي تشريحاً لواقع من خلال إعادة إنتاج علاقاته المحفوفة بالمحرم والممنوع . وتصادر كل جرأة إلا جرأة في الإنفعال والسخرية فهي بذلك تحمل وعياً بما ينبغي دون التصريح به . رغم أن الظاهر يقول بالاستسلام والخضوع . لكن الجميع أيضا ينتظر ويحتال ويكذب على نفسه وهو يعرف أنه يكذب : وأن الشخصية الساردة ترى الواقع ممسوخاً لكنها أيضا ترى آثار ذلك البطل الخفي الذي يمسك بخطوط اللعبة ، داخل المكان

وخارجه : وأنه من خلال القرائن الدالة عليه أصبح مكشوفاً إلى حد كبير . بطل ماكر وعنيف ، إنه مالك النفط الأول والذى يجوز لنفسه ما لا يجوزه لمالك النفطى الأصلى . والذى باسم الخبرة والمال والقوة يحرك الإنسان كما يريد . ويجعله كلبا وقرداً ، هذا القرد الذى يشعر بدوره بحاجة إلى التحرر . لا يكتشف فى نهاية الأمر غير امتطاء إنسان آخر دفعته الحاجة ليكون كلبا مهدداً يمنع عليه من اقتحام المدينة ، وعليه أن يبحث دائما عن مكان آخر وإلا فهو معرض للقتل ، ومع ذلك لا ييأس من الحياة .

نخلص إلى القول الآتى ، إن رواية « البلدة الأخرى » رواية كتابة أو على الأصح رواية تخيل . جعلت الواقع مكان إشتغالها . دون أن تحول هذا الواقع بأسمائه ووقائعه إلى إشارات مكتفية بهذا الواقع . وأنها خلقت شعريتها من خلال تكسير المواضعات التى سادت فى الكتابة الروائية الواقعية والتى حولتها إلى رواية قراءة ورواية أخلاق ، وتمكنت بذلك من بلوغ درجة كبيرة فى الانفتاح . وبثت علامات سير فى اتجاهات تأويلية احتمالية فى المعنى . محققة متعة فى متناول القارئ بمستوياته المختلفة رغم أن إهابها الخارجى ، كما يظهر فى اللغة السردية . إهاب يشعرك بأن البساطة هى صفته وجوهره . لكن الأمر عكس ذلك ففى اللعبة مكر شديد ، وإخفاء ، وكذب جميل .

منذ الآن إذن على أن أحرص على كتابة الرسائل . وأحرص على الكذب . فأقول إنى دائما . بخير ، وأحكى كل كابوس على إنه حلم جميل . هكذا يفعل كل الذين اغتربوا حبا لغيرهم . هذا حقا زمن الكذب الجميل . وأنا واحد فى رجال هذا الزمن » ص 20 .

هـوامش:

1 – إبراهيم عبد المجيد « البلدة الأخري » طبعة المركز المصري العربي 1996

2 – ميلان كونديرا : كونديرا يحاور ذاته . العرب والفكر العالمي ع 15 - 16 س 1991 ص 20

3 – بطريقة غير مباشرة يحيل نص الرواية إلي بعض نصوص الرحلة العربية . وخصوصاً التي تحدثت عن «تبوك» ولعل أهم نصوص الرحلة التي تسربت إلي لا وعي النص هي التي وقفت علي « ذاكرة » تبوك التي اختلط فيها المقدس باللعنة : كما هو الشأن في رحالة ابن جبير (رسالة الاعتبار) ورحلة أبي بطوطة (تحفة النظار) .

4 – مثلا في ص (9) ص (91) و (123) و (193) ألخ .

5 – بعدد لعبة « التغوير » La Mise En Abimes . يمكن أن نرصدها في مقاطع سردية داخل الرواية خصوصا تلك الأحلام التي يتعمد الروائي إثباتها كمشاهد . بصورة كوابيس تعبر رمزيا عن حقيقة ما يحكم الواقع .

انظر ص 202 و 203 في الرواية .

اجتراح المكان فى « الصياد واليمام »

لإبراهيم عبد المجيد

محمد عز الدين التازى

عتبات لقراءة الرواية :

1 - يسم الكاتب روايته بـ « رواية قصيرة » كما جاء على ظهر الغلاف ، ولربما كان يستند فى ذلك إلى عدد الصفحات (105 ص) . إلا أن الرواية تقيم عالما فسيحا يمتد فى أزمنة المحكى وفى اشتغال المتخيَّل، وفى تعدُّد الشخصيات بكل أمزجتها وقلقها وتباين أوضاعها ونظرتها إلى ذواتها وإلى الإسكندرية ، كما أن عالم الرواية يقوم على تواشج المتذكر والآنى ، فهى تضرب فى ماضى وحاضر « صياد اليمام » ، كما تتقصى الإسكندرية من خلال تبدُّلاتها ومعايشتها لأحداث تاريخية ، ولعل ما قاد الكاتب إلى اختيار هذا التجنيس (رواية قصيرة) ، ليتعاقد من خلاله مع القارىء ، هو ضمها فى كتاب واحد إلى جانب «المسافات» ، وهى (رواية) كما يعلن عن ذلك غلاف الكتاب ، وتقع فى (253 ص) إن هذه الملاحظة تسجل ارتباط الكاتب بميثاق القراءة والكتابة ، وهو تحديدا ، بالنسبة لإبراهيم عبد المجيد ، ارتباط قد يحيل على بعض التنظيرات ، بالرغم من أن اختراقات الكتابة قد تعودت أن تَخُونَ هذه التنظيرات ، إن لم نقل أن

تريكها ، وتحرجها بمساءلات قد تعيد النظر فى مسألة التجنيس نفسها ، مادام الوعى القرائى يذهب من التسمية التى على ظهر الغلاف إلى النص ، ومن النص إلى التسمية ، لتحتفظ القراءة بالخواص والمكونات الداخلية للكتابة ، رادمةً بذلك كل الهوأت التى قد توقعها فيها بعض التنميطات التجنيسية .

2 - تحتل « الإسكندرية » موقعا فريدا فى « الصياد واليمام » ، يتم تشييده من لغة مُعَنفة ، جريئة تخلّت عن كل جاهرية أو « شَعْرَنَة » « تهويمية » من أجل اجتراح المكان واختراقه ورصد هامشه وصمته وفراغاته ، وهي لغة لليومى ، مادامت الشخصيات لا تتموقع فى أى وعى « ثقافوى » ولأنها تعبر بعنفها الخاص ، وكأنها ببراءتها الماكرة تكتشف بَذْئِيَّة اللغة وقدراتها على اجتلاء العوالم الداخلية والخارجية : عوالم النفس وعوالم المحيط . كما أن الرواية تخترق أزمنة « الإسكندرية » ، لتؤسس من خلال خطاب الرواية « اسكندرية أخرى » ، تستند إلى المرجع الواقعى ولكنها لا تحيل عليه ولاتعكسه أو تستنسخه ، ومن غير أن تسعى إلى الوقوف عند حدود وصفه وتحديد جغرافيته أو السير فى مساراته كما هى فى الواقع ، سواء أكان هذا الواقع معروفا لدى القارىء أو أن إستناد الكتابة إلى هذه المعرفة قد جعلها تُرَصِّصُهُ وتَبْنيه كما هو حتى تتطابق صورة الإسكندرية المعروفة مع صورة الإسكندرية مكتوبةً فى الكتابة .

ولا شيء من هذا، فالإسكندرية فى « الصياد واليمام » منحوته من اجتراح المكان ، ومُشَكَّلَةُ بوعى الكتابة وحساسية اللغة وعنف الواقع واغتراب الشخصيات التى تتبوأ المكان . إنها إسكندرية متخَيِّل الكتابة ، ولذلك سوف تلجأ كِتَابَةُ الرواية إلى تحديد معطى تاريخى وواقعى معروف

عن الإسكندرية ، فهى « مدينة تقع على الساحل الشمالى لمصر ،بناها

الاسكندر المقدونى وأعطاها اسمه ، وهى بموقعها الجميل ، مصيف كبير ثم تخون الرواية هذا المعروف ، المُعَرَّفَ به من قبلها ، لتخترقه وتؤسس عالمها من مجهول الواقع إلى أُحِبّ المناطق إلى الكتابة التخييلية وأبهاها وارتباطها بالجمالية والخلق والإبداع ، وهو مجهول الكتابة نفسها ، لأنها بِتَشَكُّلِهاَ تسعى إلى بنائه وتخييله .

3- تُخيب الرواية أفق انتظار القارىء ، فهى توهمه بأشياء وتنجز متخيلها من أشياء ربما كانت تتناقض مع ما وعدتْ به ، ويتجلى ذلك على الأقل ، فى مستويْين :

(أ) فى العنوان ، نلاحظ واو العطف بين الصياد واليمام ، وهو يدعى فى الرواية « صياد اليمام » من غير أن نعرف له اسماً . وتبدو فكرة الصيد ، وكأنها ستقود القارىء إلى تجربة معينة يكون فيها للصياد شأن ولليمام شأن آخر ، وقد تُسَاوِقُ الرواية هذا المحمول للعنوان ، أما فى تفاصيل تشكلها السردى ، فالصياد لا يصطاد يماما ، وهو صياد اليمام ولكنه لا يصطاد اليمام ، والصياد موجود واليمام موجود كذلك ، ولكن وضعاً صعباً يحول بين الصياد وبين اليمام .

(ب) كما أن الإسكندرية التى تقدمها الرواية فى صفحتها الأولى كـ « موقع جميل ومصطاف كبير » ، قد توحى للقارىء بأن الرواية سوف تحتل فضاء البحر ، أو برّ البحر ، إلا أنها تَنْبَنِى على تفاصيل يومية لمدينة (هى الإسكندرية) ، لا بحر فيها ، فالرواية لا تذكره ، ولا تحيل عليه ، ولا تُبَوِّىء أحداثها فى فضائه .

إن هاتين المفارقتين ، تثيران لدى قارىء « الصياد واليمام » إحساسا

بالسخرية ، وتدميراً لما قد يكون معروفا بالمجهول ، وقلبا للمعانى اللصيقة بالأشياء والأماكن والشخصيات ، لتحقق معانيها التى تمنحها الكتابة إياها ، وبذلك ، فنحن أمام كون تخييلى ، ولسنا أمام واقع مستنسخ من الواقع نفسه .

4 - تثير الرواية من جديد مسألة الواقعية ، باعتبارها مذهبا لا يمكن أن يحصر النظر إليه فى نقل الواقع من الحياة إلى الآدب ، مع الاحتفاظ به كما هو ، بل إن سحر الكتابة قد يتكىء إلى تفاصيل اليومى وتصوير الحياة في بيئة معينة ، مع إجلاء عناصر غرابته وتفرده ، أو مع الكشف عن أسطوريته وعنفوانه ، أو مع تغريبه واختراقه برؤى الشخصيات إليه ، ومن ثم فهو واقع غير معكوس ، وإنما هو واقع مؤسس فى الكتابة . والكتابة الروائية بهذا المعنى ، لا تتعارض مع الحداثة ، ولا تغلق مدارات التخييل واستجلاء الواقع ومساءلته والكشف عن عجائبيته وتفرده وشعريته .

فكيف توحدت إسكندرية إبراهيم عبد المجيد بلغة الرواية ومتخيلها ، وكيف تخلّقت عوالمها من احتلال موقع الهامش الاجتماعى ؟

وهل صيد اليمام الذى يصبح محالا فى الرواية هو محال آخر لولوج الاسكندرية كما هى فى تخوم الكتابة واستيهاماتها ؟

انفتاح عالم المحكى :

تحضر فى الرواية ، وبشكل مركزى ، شخصية الصياد وهى تتأرجح بين ماضيها وحاضرها ، بين عنف اليومى وعبثيته . فصياد اليمام (والرواية لا تمنحه اسما) يمتهن مهنة يعرف أنها مهنة الوهم ، فهو لا يصطاد يماما ، ولكنه يخرج للصيد كل يوم ، حاملا بندقيته وجرابه ، وعلى مستوى دلالة

هذا الحـدث ، سـوف يقـودنا تأمله وفـحص تفـاصـيله فى الرواية إلى مايمكن أن ينطوى عليه من أبعاد ترميزية قد تستوعب خيبة الإنسان وفشله ومعاودته للمحاولة ، وهى موضوعة تناولتها كثير من الروايات العربية والعالمية ، نذكر منها : « حين تركنا الجسر » لعبد الرحمن منيف ، و « الشيخ والبحر » لارنست همنغواى .

إلا أن خصوصية التعامل مع هذه الموضوعة فى « الصياد واليمام » تكمن فى خصوصية الشخصية وعلاقتها بالفضاء وبالشخصيات الأخرى الحاضرة فى الرواية ، وقدرة الصياد على التقاط تفاصيل مايحدث حواليه ، من غير انبهار ، وانفتاحه على علاقات متعددة ، تبيح لها القول ، والمساهمة فى إنتاج المحكى وتوصيف العالم ، وعبر « تَسْرِيدِ » هذه الشخصيات ، أى جعلها ساردة بضمير المتكلم ، فى الوقت الذى يحضر فيه سارد كلى غير مشارك ، يسرد عن صياد اليمام بضمير الغائب .

إن عالم المحكى فى الرواية ، يكتسب شساعته وتنوع رؤياته وخطاباته من انفتاح صياد اليمام على محكيات ومسرودات تتعالق مع شخصيات أخرى لها صلة بالفضاء (الإسكندرية) ، أكثر ممَّا تربطها صلات عادية ومألوفة بالصياد . ويساهم هذا الانفتاح من قبله على تخصيب المحكى ، بتنويعات ومواقف ولغات وخطابات .

وكما هو بدء العالم ، تتشكل علاقات صياد اليمام فى الأماكن ذاتها ، والتى هى أماكن بكر ، مجتلاه ومُكْتَشفَة بعيون وحساسية ومعاناة أناس متفردين فى يَوْمِىّ الاسكندرية وهامشها الاجتماعى : حمالون ، عمال أرصفة ، عاهرات ، بَاعَة الشاى فى مقاهٍ استثنائية هى أكشاك أكثر منها مقاهٍ بالمعنى المألوف ، والأهم من هذه النوعيات المتفردة للشخصيات هو

الذاكرة التى تخز باستمرار ، وتوقع المواجع وتعيد صياغة العالم .

تتسع الرواية لمحكى الشخصيات التى يتقابل معها صياد اليمام فى الأماكن : قمر ، هند ، الشرطى ، الزميل فى العمل ، الأم ، مصطفى ، العجوز .... وعبر هذه الشحخصيات المسماة (قمر ، هند) أو اللامسماة (الشرطى ، العجوز) تتحقق بعض المتتاليات السردية ، كبنيات حكائية صغرى ، تتواشج وتنبنى عبر الروابط الداخلية التى تتحقق بين الصياد وهذه الشخصيات ، كاقتحام لحياته ، أو كتذكير بماضيه ، أو كرصد لتفاصيل يومه . مع أن هذه الشخصيات ، مقتحمة أو راصدة أو مذكرة ، لا تتخلى عن ذواتها وصخبها وعنفها وتأملها للإسكندرية بكل خرائطها المتاهية الواقعة على الأرصفة أو على التخوم ، بين ما يمكن أن يعجن ويمزج بين اليومى والمتذكر والمحلوم به ، والشَّبَقِي ، والإلانتكاسى ، يضاف إلى هذا حكايات البحارة الهاربين عبر البواخر ، وحكايات المهمشين فى مزاولتهم للتهميش ، حيث تحضر فى الرواية لقطات مرصودة بعين سينمائية ، عن العابر والمقيم فى فضاء الاسكندرية الهامشى : عاهرات ، سكارى ، غرباء ...

بَنْيَةُ المحكى:

يتم تشغيل خيوط لا مرئية تنسج العلاقات الداخلية بين أجزاء المحكى ، فالرواية مكتوبة على شكل مقاطع ، وهى تجول فى الماضى لتعود إلى الحاضر (ماضى الإسكندرية وماضى صياد اليمام وحاضرهما) ، ولذلك فهى لا تنبنى على نمط الرواية التقليدية التى تُشّيد تصاعداً فى الأحداث (نموذج رواية الشخصية أو رواية العائلة) ، إنما تبنى بناءها من لِمّ شتات التفاصيل ، وهو شكل حداثى استلهمته الرواية الجديدة ، وإن كان ثمة من حنين للقارىء لمعاودة توظيف الشكل السردى الطولى ، الذى

يتقدم فى الزمن ولا يتراجع نحوه ، والذى يضيف عناصر بنائية جديدة لتصعيد الصراع وإذكائه ، يتوجب فهم الشكل السردى فى « الصياد واليمام » على غير هذا النحو ، لأنها تلجأ إلى تنظيم فوضى المحكيات ، والكتابة وحدها لا تضطلع بهذا العبء بل إن القراءة المشاركة ، المبدعة ، المنظمة لما كان قَدْ تَنَظَّم فى الكتابة ، مَدْعوَّةٌ لأن تتخلى عن كسلها ، لتعيد كتابة المكتوب الروائى ، وتعيد تشكيل العلائق بين الشخصيات وبين عالم الاسكندرية كما تقدمه الرواية .

هناك تقطعات زمنية ، وتكرارات لاحِمَة ، تَشُدُّ اللحظة إلى الحقل التخييلى الذى تبنيه الرواية ، وهناك تشظى المحكى نفسه وإعادة بنائه لذاته عبر حضور مبدأ التناوب السردى بين الشخصيات ، ومبدأ التذكر ، ومبدأ الإحالة ، والصياد يقترب من الوقائع ويحلم بصيفه وشتائه ، والعالم أبيض أمامه ، كأنه العدم ، أو لحظة البدء .

وبالرغم من أن الصياد عامل فى الأرصفة ، وهو شخصية بسيطة لا تمتلك أىِ عمق فلسفى أو « ثقافوى » ، كما درجت على ذلك كثير من الروايات العربية التى عجزت عن أن تقرأ منظورات المواطن الشعبى للحياة والكون وأن تكشف عن غناها وعمقها وقلقها ومعاناتها ورؤيتها للكون والعوالم ، فإن لحظات اصطدام الصياد مع اليمام المستحيل ، ومع ضياع المكان (الإسكندرية) وهو يتشكَّلُ كدائرة مغلقة تنعكس انغلاقاتها على تفاصيل اليومى وتأسيس النظرة للعالم ، تعكس هذه اللحظات الصدامية تقطعاً فى الزمن / الأزمنة ، كما تعنى دورانا فى هامش الدائرة المغلقة .

يتعين هنا ، لحسم المحكيات بقوانين الاشتغال الداخلية ، ومن أهمها التكرارات التى تساعد عليها التقطعات الزمنة ، ونشير إليها فى الجدولين :

جدول أول

الصفحة	النص
٢٦٩	١ - يكون قد اصطاد بعضا من اليمام .
٢٩٩	٢ - لم ير يمامة وإنْ سمع الكلمة تتردد طوال النهار على أفواه الرجال يصفون بها النساء .
٣١١	٣ - يعرف أنه لم يصطد طوال خمسة أعوام لكنه لايزال قادرا على التصويب .
٣٥٠	٤ - خمسة أعوام من الخيبة ليست بالأمر السهل على رجل فى قلبه دم ساخن .
٣٥٣	٥ -لم تظهر يمامة حية ذكرا أو أنثى .

نموذج ثان

المتحدث	الأخبار	المعنى	الدلالة	الوظيفة النصية
السارد	عدم الصيد	لا يصطاد	الخيبة مجازية	لحم المحكى

بين الجدولين ، تظهر تمثيلية لبعض التكرارات وَوظيفتها النصية فى بَنْيَنَةِ المحكى ، وربطه بالتجربة بمستوييها : الواقعى والمجازى ، وبنينة نص الرواية مع النص الآخر الموازى :

العنوان ، وتقوم هنا ، قراءة استنطاقية تحاول أن تستبطن علاقات العنوان بالنص ، وعلاقة الرواية ببعض محكياتها ، عبر العناصر البنائية اللاحمة للمحكى .

بين التشخيصى والأسطرة :

نلاحظ بدءا ، أن الرواية تقوم على واقعية من نوع خاص ، فهى تستلهم اليومى ، فى إطار تجربة الصياد فى فضاء هامش الإسكندرية ، وتقدم للقارىء بعض التفاصيل ، حتى لتوهم بواقعيتها ، لكنها تمتح من الواقع لكى ترمزه وتؤسطره ، وتمنحه البعد والدلالة ، وتراه بعين الكتابة التخييلية لا بعين الاستنساخ . وعلى مستوى تشكيل الفضاء الواقعى ، فإن إسكندرية الهامش لها خرائطها ، وهى خرائط تحاكى الواقع ، وتتبوأه ، وتقيم فيه : المقاهى ، الحانات ، الأكشاك ، الأرصفة ، ولبعضها تعيينات مكانية أو أسماء إشارية تدخلها فى صلب الواقع ومتعيناته ، ومنها مثلا :

القبارى / محطة الرمل / كامب شيزار / كازينو اللؤلؤة الزرقاء / موقف الآتوبيسات / منشأة المعارف / شارع سعد زغلول / البار / الكورنش / رصيف الباشا / شاطىء المكس / كفر عشرى / حى الكرنتينة رصيف البصل / رصيف القصب (الرصيف الطويل يبدو مثل كفن . وخال تماما من القصب ، ليس فوقه إلا مصاصات قديمة أدهشه أنها كثيرة لدرجة جعلته يتخيل أن جمعا من الملائكة أو الجن هم الذين امتصوا القصب كله بالليل) / الرواية ، ص : 298) ، ترعة المحمودية / رصيف الحبوب / كوبرى التاريخ ...

ونلاحظ فى النمـوذج المقـدم حـول رصـيف القـصب ، أنه مـرئى برؤية عجائبيـة يحـضر فيـها الجن والملائكة ، وأنه لم يحـضر كمكان موصوف ، بمكوناته الواقعيـة ، والإسكندرية تحضر فى الصيف والشتاء كهامش للفقراء والغرباء والضائعين الذين يتم تزمين معيشتهم فى فضائها ، كما أن الرواية تقرأ الاسم تشكلاته الحرفية والصوتية ، كما تَهَبُهَا بعض الصفات البشرية مثل القوة وانتفاخ العينين والجرأة ، ونورد لذلك بعض التمثيلات من الرواية :

1 - **دلالة الاسم وتشكلاته :**

(أ) « رسم الإسكندرية أو جرسها متفرد كشجرة وحيدة فى صحراء واسعة من رمال أو صخور (الرواية ص 258/257) .

(ب) « المدينة التى لها اسم فريد ، لحروفه جرس جميل منفرد ، كيف لم ينزل لبحرها ؟ (الرواية ص 356) .

2 - **الاسكندرية كمرجع تاريخى :**

- « لن يفهم أبوه ماتقوله الكتب عن الإسكندرية » (الرواية ص : 261) .

3 - **الأنسنة :**

(أ) « الإسكندرية لن تكون قاسية » (ص 259) .

(ب) « كم هى جريئة الاسكندرية » (ص 318) .

4 - **شكل اليمام :**

- « فتحت له الاسكندرية الدافئة جناحيها ، ضمت عليه ريشها . لكن بعد أن بيتته فى أفقر أحيائها » (ص : 278) .

5 - المشاركة فى الأحداث :

(أ) « تفتح الإسكندرية عينيها لأبناء الجنوب ... » (ص : 277)

(ب) « الاسكندرية ليست سبباً فى موت أبيه أو ضياع أمه »

(ص : 292) .

(جـ) « غارة مشهورة فى الاسكندرية اسمها غارة الست ساعات »

(ص : 326) .

وبهذه التمثيلات وغيرها ، يكتشف القارىء أننا أمام مدينة تصبح « شخصية » فى الرواية ، بكل حالاتها وتبدلاتها ومعانيها وأرقها وألقها وأزمنتها ، وبذلك ، يتم حضورها بين بعدين :

- تشخيص واقعى :

- وآخر ترميزى وأسطورى :

إنها ليست مجرد فضاء تتبوأه الأحداث ، بل إنها تتماهى مع اليمام وتضم الصياد بريشها ، كما أنها تتموضع داخل انفعالاته وقلقه ورؤيته لليومى ، وصمته وجروحه الداخلية التى يجترح من خلالها المكان / الاسكندرية ، بومضاته واختراقاته ، حتى يسكن إليها وتسكن إليه ، ويتساكنان معا ، ولا أدل على واقعية الاسكندرية من جغرافيتها ، ولا أدل على أسطوزيتها من انْبِناء الرواية على المتخيل الذى يؤسطر العالم .

أسطرة العالم الروائى :

قليلة هى الروايات العربية التى سلكت نحو هذا المسعى ، مُشَغِّلَةً لطاقات تخييلية خاصة ، لا تتخلى عن الواقعى ولكنها تعيد تشكيله وبناء

عناصره والدفع به نحو تخوم قد تقارب الميثولوجيات أو المحكى الشعبى الشفوى ، حيث اختراق الأزمنة وفحولة الأبطال وبكارة الفضاءات وتوحشها ، ولن أذكر الأمثلة حتى لا يحمل ذلك معنى مضاهاة أو مقارنة « الصياد واليمام » من روايات أخرى عربية نَحَتْ نفس المنحنى فى ابتكار شكل روائى جديد ، ولكنى أحتاج إلى البرهنة على أسطرة عالم « الصياد واليمام » كما يمكن أن تشخصه القراءة ، وهو ما يتجلى فى عدة مستويات ، قد يكون تنظيمها محاولة للقراءة المنهجية ، وإن كان يسىء إلى حضورها كطفرات مخلخلة لاطمئنان القراءة الطولية للرواية ، وكأنها وخزات للقارىء ، تدعوه إلى إعادة النظر فيما يقرأ .

هناك حضور لهذه الأسطرة يتخذ عدة مستويات ، منها :

1 - **البدئى** : « علمه زميله أسماء الأرصفة » (ص : 300)

وكأن تعلم الأسماء هو اكتشاف الاشياء وهى فى بدئيتها ، فالزميل هو صوت المعرفة السابقة على الوجود ، بالنسبة لصياد اليمام ، والأسماء هى التعيينات اللغوية للأشياء الموجودة من قبل .

2 - التشكيكى : « هل كان زميله حقا من البشر ؟ » (ص : 305)

فالسؤال يعيد القارىء إلى السياقات الغرائبية التى توضع فيها شخصية الزميل ، وفى عالم الأسطورة تتساكن الحيوات والأرواح بما فيها من أرضى وسماوى وتَحْت أرضىٍ ، فالشخصية الشعبية فى الرواية تؤسس التباسات وعيها بالعالم على هذه الأقطاب المتساكنة فى وعى من نوع خاص .

3 - **تحريك الثابت** : « استدار سعد زغلول فوق قاعدة التمثال وأعطى ظهره للبحر وانحنى فاردا جسمه وشاربه وذراعيه فوق المدينة وابتسم»

(ص : 268) . ففى هذه الإشارة ، رؤية احتفالية بالمرموز الخاص الذى يخرج من زمنه / أزمنته ليحل فى الأزمنة عبر الحركة التى تحرره من الموت والفناء والكف عن الفعل والإيحاء ، فالرمز الجماعى لا يموت فى الميثولوجيات ، ولكنه يبقى فاعلا ، ومتحركا فى الزمان ، كما هو حاضر فى الوجدان والذاكرة .

4 - الصورة الأسطورية :

(أ) « تبدو جماعات النساء كأكوام سوداء تَنْبثِقُ منها زهور بيضاء جاذبة » . (ص : 399) .

(ب) « لا يرى إلا ثيابا بيضاء تختلط بثياب سوداء تختلط بدم وتتعثر وسط ريح تأتى من كل الأركان » . (ص : 358) .

(جـ) « يريد سكينا بطيئة محماة من نار أزلية فى يد قاتل بليد . يشتاق للألم المضنى والممتع » . (ص : 356) .

(د) « يحاول أن يحاور الكائن الخرافى فيفشل» . (ص :358)

(هـ) « بدا مثل قمقم ولا قبل لأحد بغلقه لأن الجنى الذى خرج منه سرق خاتم الاسرار » . (ص : 320) .

(و) « أيُّ طُهَرٍ دَنَّسَهُ ؟ » . (ص : 377) .

وعبر هذه المستويات وغيرها ، تخون الرواية ميثاق تشكلها الواقعى ، لتبدع عالما من متخيل الشخصية ، ومراوحاتها ، ودخولها فى مناطق تخومية ، حيث يتجلى الأسطورى بأبديته وأزليته وعموميته واشتغاله فى التماهى مع صورة المكان وصورة الشخصية التى تحتل المكان . وثمة اختراق عنيف لواقعية الرواية بهذه اللحظات الأسطورية ، والتى تعيد

تأسيس طريقتها فى الكتابة والتخييل ، وربما بدون سبق إصرار ، أو خطة تنفيذية تدخل فى إطار استراتيجية الكتابة ، بل إن عفوية الإنكتاب فى الرواية هى التى تبنى عالما يؤسطر واقعه عبر تخيل السارد وإنبناء الرؤية للشخصيات واختراق العاوالم واجتراحات المكان ، وهذا ما يبشر ، ويؤشر، إلى تلقائية كتابية تترك لنا حرية قراءتها وإن كانت بمكر وبراءة الكتابة تدعى غفلتها وبراءتها ·

الرواية تحاور نفسها:

وإذا كانت « الصياد واليمام » لا توحى ببراءة طرائق الكتابة والتخييل ، فإنها تتمادى فى وضعها كمكر برىء أو كبراءة ماكرة ، وهى تتأمل تلك الوقائع والتوقعات ، والأحلام والأوهام والإستيهامات التى قدمتها ، وتخترق فضاء القراءة بما يشبه الإنتعاظ المفاجىء الذى يجعل للجسد نتوءا أو تضاريس ، وجسد الرواية هنا يستيقظ ، ليبرز للقارىء البرهان على يقظته وإحساسه بذاته وتعبيره عن هذا الإحساس ·

نقرأ فى الصفحة 344 :

« الحكايات باهتة كلها والرواية فى الأصل مهزلة يدير وقائعها لئيم» ·

هل هى سخرية من تلك الحكايات الصغرى ، البانية لصياد اليمام ؟ وهل هى سخرية مُرة من السارد (اللئيم) ، الذى بخل على القارىء الضمنى بتفاصيل أخرى ومحكيات آخر يضن يحكيها ؟

سوف لن نجرد مقول الرواية عن انكتابها من سياقه السردى ،فذلك راجع إلى لحظة مفاجئة لا نتوقع فيها مثل هذا « التصريح » الذى يعتمد على الحكايات (البنيات الحكائية الصغرى) وعلى الرواية (الجنس الأدبى)

وعلى اللئيم الذى يدير الوقائع (السارد) ، وهى لغة غير مصطلحية ، ولكنها تحيل القارىء / الناقد على مصطلحيتها ، وتدعوه إلى مساءلة واقع « الصياد واليمام » كتشكل روائى ، فى مقابل ما تحكم به الرواية من الداخل على هذا التشكل الروائى .

إن الأمر يتعلق بقلق الكتابة وَهِيَ تَنْكَتِبُ ، ولا تنتهى إلى :

1 - معرفة يقينية بواقع الكتابة .

2 - تحديد إِجْنَاسيّ واضح للرواية .

3 - وظيفة قارَّة للسارد ، ومدى حدود معرفته بالواقع الذى يسرده فى الرواية .

وعموما فإن مثل هذه الصعقات التى تفجر وعياً ديناميا بالقراءة ، وعلاقة الكتابة بذاتها ، وبالقراءة ، سوف يساعد على تأسيس أشكال كتابية تُعيد النظر فى مسألة الجنس الأدبى وتشكلاته من الداخل ، أى : المفاهيم التى تترصص قبلا حول هذا التشكل ، والتى توجه القراءة نحو تنضيدات أو تصنيفات تسعى نحو التنميط أو مما تسعى نحو اكتشاف دينامية النص واختراقاته واجتراحاته .

زمن الورْدانى
مدخلٌ إلى البحث فى ثوابت ومتغيرات السرد الرّوائى العربى الجديد لمحمود الوردانى

بشير القمرى

1 - تحيين تجربة الورْدانى الرّوائية :

يعتبر الحديث عن تجربة الكاتب والروائى محمود الوردانى ، فى تقديرى وفى مقام وسياق مثل هذا الذى نحن فيه من تبادل الرأى وتجاذب أطراف الممارسة النقدية فى تحليل نصوص نموذجية - نماذج نصية وتلقيها النقدى النسقى لحظة أساسية من لحظات استعادة خصوصية المتن الروائى العربى الجديد فى مصر وفى العالم العربى بعامة إلى جانب كونها لحظة للتفكير فى خصوبة هذه الخصوصية نفسها وفى خصوبة هذا المتن ضمنيا ، ثم خصوبة تجربة محمود الوردانى أصلا ، إما انطلاقا من نص مثل « طعم الحريق » (د . الهلال القاهرة ، مارس 95) كنصٍّ مقترح للمقاربة والتحليل ، أو العودة بعد ذلك إلى نص « نوبة رجوع »(الهيئة المصرية ، القاهرة ، 95) ونص « رائحة البرتقال » (د . شرقيات ، القاهرة ، 92) بهدف استكشاف أبعاد هذه الخصوصية وتعميقها وذلك لعدة أسباب منها حداثة تجربة محمود الوردانى بالأساس ثم علاقة هذه التجربة بمجموعة قيم

وقناعات واستراتيجيات جمالية محايثة على مستوى فاعلية السرد الروائى أولا ، ثم على مستوى تفاعلات هذا السرد بنيويا ، بعد ذلك ، مع بنيات وظيفية رمزية وتداولية كاللغة الروائية والمادة الحكائية والتخيل وبناء الكون الروائى أو المتخيل وسوى ذلك من البنيات الأخرى التى تطعّم هذا الكون من الداخل أو تتجاوز حدود النص إلى مابعده (التفاعل النصى مثلا) .

قبل السعى إلى إبراز بعض هذا الذى نذهب إليه فرضيا على مستوى الخصوصية والخصوية المشار إليهما فى مفتتح هذا العرض ، نجد أنفسنا ملزمين بضرورة الانتقال من درجة التخصيص إلى درجة أخرى من التعميم المقصود والمطلوب معا ، ذلك أن تجربة محمود الوردانى الروائية ، رغم حداثة سنها معياريا أو بالمعنى المطلق ، ليست تجربة معزولة فى الزمان والمكان : إنها تجربة نستطيع ، من خلال تأملها والحفر فيها ، استعادة عناصر أخرى من عناصر التفكير فى المتن الروائى العربى عامة ، وفى المتن الروائى العربى المعاصر خاصة ، ثم فى المتن الروائى العربى الجديد بالتحديد وفى مصر بالذات ، نموذجيا ونوعيا ، كما فى العالم العربى ، خاصة على مستوى البنيات النصية الكبرى للنص العربى وهو يتشكل جماليا ويتحين قرائيا ، ثم على مستوى بنيات نصية صغرى منها علاقة السرد بالزمن السردى وتمظهراته نصيا فى علاقتها بالزمن المرجعى - الإحالى على ذاته وعلى كرونولوجية حدثية موازية له خارج النص بالمعنى الوثائقى الفعلى دون أن ننسى علاقة ذلك كله بالسياق الثقافى ، إذ لا نص بدون سياق عندما نبحث فى الممكنات الدلالية عن طريق بناء جهاز للتأويل ، ودون أن ننسى أيضا علاقة السرد بالفضاء أو بالشخوص . وكلها عناصر يمكن على ضوئها ، بعد الوصف والتحليل ، التفكير فى ثوابت و /أو متغيرات

السّرد فى هذه التجربة ، فى حد ذاتها ، من أجل ذاتها ، قبل الانتقال بعد ذلك - بذلك ، إلى الكشف عن ثوابت - متغيرات السرد الروائى العربى الجديد ، بهذه الصفة أو تلك .

إذا تركنا أفق التفكير هذا إلى حين ، وكما سنسعى إلى ممارسته جزئيا من خلال بنية مثل الزمن السردى وحدها مع مراعاة نظامها ووظائفها بعد اشتغالها فى أفق دلالة ممكنة ، فإن من أبرز البنيات النصية الكبرى التى تفرض نفسها فى مقاربة تجربة الكاتب والروائى محمود الوردانى فى ارتباطها بالمتن الروائى العربى عامة والمتن الروائى الجديد - علاقة السرد الروائى ، على مستوى فعل الحكى وعلى مستوى الخطاب والملفوظ (اللغة السردية بالتحديد) بما قد نسميه « السرد الشفوى » وبما نفترض أنه ، من جانب أخر ، خطاب تاريخى كمظهر أخر لادراك نصية النص الروائى وهى تتراكب وتحمل فى طياتها مجرة من البنيات النصية الوافدة ، خاصة بنية خطاب التاريخ باعتباره خطابا توثيقيا - إحاليا (وثائقيا - أرشيفيا) يراهن على ترهين السرد والتخيل والمتخيل على مستوى سياق النص ، خاصة على مستوى « لغة السارد غالبا » أو لغة الشخوص ، بين الحين والآخر ، كما يعكس ذلك بحدةٍ نص « طعم الحريق » ، وقبله ، بدرجات أوضح ، نص نوبة رجوع ، مما يفتح باب التفاعل النصى على مصراعيه فى المقاربة والتحليل والتلقى النقدى الجدولى فى تفكيك اللغة الروائية باعتبارها لغة هجينة ، حوارية متعددة النبرات . وهو الخطاب - الخطاب التاريخى نقصد - الذى يتمظهرُ فى متن محمود الوردانى الروائى جملة ويتخذ بعدا تكوينيا فى بناء عالم الشخوص والأحداث ، بل يصوغ ما قد نسميه - حسب جوليا كريستيفا - العينة الأيديولوجية (الأدْلُوجَمْ) التى

تساهم فى انفتاح النص الروائى وتستعاد فى تناصها اللغوى والرؤيوى على شاكلة نصوص وتجارب روائية عربية كثيرة لتكسير عمودية الخطاب وخطية السرد لتجاوز التصور الجاهز فى تصور بنية - كتابة الرواية العربية يقود هذا الطرح ، إشكاليا إلى التفكير فى مقومات أخرى تتجاوز حدود النص الروائى - النصوص الروائية هى مقومات جمالية - جماليات الرواية العربية الآن وعلى مدى يقارب ثلاثة عقود عندما نتحدث عن مظاهر المعاصرة والتجريب والمغايرة والحداثة الروائية عموما ، عن طريق الاغتراف من التاريخ والواقع كَتَفْعِيل ، و / أو من الذاكرة السردية التراثية كتأصيل . وهى الجمالية أو الجماليات التى تعود بنا ، على مستوى التخييل الروائى ، من جانب أى تفكير نقدى نسقى فى المتن الروائى العربى ، ينتج الأسئلة ويخصّب المقاربات ، سواء تعلق الأمر بالمتن الحديث ، و/ أو المعاصر و/أو الجديد ، تعود بنا إلى قضية - قضايا "الشكل" ، "البناء" و"المعمار" مثلا باعتبارها مفاهيم متداولة عائمة تقتضى المساءلة والمراجعة باستمرار ، كما تقتضى الحفر والتنقيب وتقتضى ، فى الوقت ذاته ، التجاوز أحيانا والتعديل أحيانا أخرى ، لكنها تقتضى ، بالضرورة واللزوم والواجب أيضا ، صياغة فكر قطائعى جدلى بين زمنين نقديين فى مقاربة المتن الروائى العربى بكل ابدالاته المذكورة هما : زمن النقد الروائى الجمالى العام ، الكلاسيكى فى مجمل آدائه وتصوراته وقناعاته ، وزمن النقد الروائى الجمالى الذى يسترشد الآن بما تقترحه علوم الأدب والخطاب والملفوظ إلى جانب علوم النص كالبويطيقا العامة والبويطيقا البنيوية وعلم السرد (السرديات) والسميائيات والسوسيو - نقد والتلقى أو تداولية العمل الروائى - السردى عامة .

في مثل هذا السياق القطائعي يمكن أن نستعيد مسألة الزمن السردى فى النص الروائى العربى حديثه ومعاصره إلى جانب جديده ، كما يمكن استعادة مسألة الفضاء وسواها من مكونات هذا النص فى ارتباطها بهذا الزمن السردى لما كان هذا الأخير لا يقدم معزولا عن الفضاء ، من جهة ، والرواية تظل أصلا فنا زمنيا بامتياز لافت متى قيست بأشكال التخيل والخطاب على غرار السينما بصفة أساسية . ومن شأن ماهية الزمن السردى فى النص الروائى أن يعيد إلى الواجهة باستمرار علاقة هذا الزمن بذاتية الكاتب وسياق الكتابة ، خاصة عندما نتجاوز انغلاق النص البنيوى ونبحث فى انفتاحه على مستوى التأويل المحتمل لدلالة هذا النص أو ذاك فى علاقتهما بالمرجع وحوافز الكتابة كما هو الشأن فى تجربة الكاتب والروائى محمود الوردانى وفى تجارب روائية عربية يتخذ الزمن فيها طابعا إشكاليا إذ يتجاوز حدود " شكليته" السردية إلى رمزية إيحائية هى الزمن الأونطلوجى عن طريق الرؤية المحايثة فيه للعالم بالمعنى الغُولدمانى والباختينى معا .

2 - توصيف « طعم الحريق » بحثا عن دلالة :

تقع رواية « طعم الحريق » فى ثمانية عشر مقطعا - فصلا روائيا ، وتبدأ تعاقديا ، على مستورى فعل القراءة - التلقى النقدى ، من لحظة أساس فى البرنامج السردى هى لحظة توجه أحمد سراج إلى بيت أخيه جلال سراج للاتفاق على موعد الذهاب للبحث عن أمهما كريمة البرلسى التى اختفت فجأة ودون سبب يذكر كما اعتادت ذلك مرات : [١]

1 - « خمسة عشر يوما حتى الآن مضت على اختفائها ، بالرغم من أنهم لم يتبينوا هذا الاختفاء إلا منذ أسبوع . فهو وجلال لم يكفا منذ هذه اللحظة عن البحث فى كل الأماكن المحتملة . طافا

بأقسام الشرطة واستقبال قصر العينى والمستشفى القبطى والحسين والدمرداش والساحل ولم يتركا حتى مشرحة زينهم » (ص 8 ، المقطع1) .

وتنتهى عند لحظة توجه الأخوين ، أحمد وجلال ، إلى بيت المسنين للبحث عن أمهما دائما دون التمكن من العثور عليها كما كان مأمولا ومنتظرا على غرار المرات السابقة التى اختفت وعثر عليها (2) وأعيدت إلى بيتها ، مكرهة ربما . ويكشف عن هذه اللحظة التى تغلق البرنامج السردى المقطعان التاليان :

2 - « ومالبث الرجل أن عاد مصطحبا امرأة ترتدى فستانا رماديا طويلا وخمارا قريبا من لون الفستان . بدا وجه المرأة مستديرا أبيض وحاجباها كثيفان . واتجهت المرأة إلى جلال قائلة : « أى خدمة » ، ورفع جلال صوته قائلا : تانى ياهانم احنا عايزين كريمة البرلسى ويترفع صوتك كدة ليه . اتكلم بالراحة . الست كريمة مش موجودة .

(ص 140 ، م 18) .

3 - زفر أحمد ضائقا ،لكنه تمالك نفسه ورسم ابتسامة قبل أن يواصل : احنا عايزين نشوفها لو تكرمتى . يعنى اديها خبرفوجىء أحمد بها تقترب منه أكثر ، وشم رائحة عرقها قريبة من أنفه قالت : بس هى من تلات أيام روحت . قالت أنها راجعة مصر وخدت شنطتها . زعق جلال : إزاى ياست انتى إيه الحكاية ؟ أنا عايز كريمة . هاتى لى كريمة حالا . (ص 141 ، نفسه) .

وبين هاتين اللحظتين المؤطرتين لزمن المحكى ، هذين الزمنين اللذين

يرسمان ويشخصان « حاضر » النص ، كما يفتحان زمن المحكى ويغلقانه ، يرهنانه ليصبح زمنية أولى ، الزمنية المهيمنة التى يشيد من خلالها هذا الحاضر النصى حاضر المحكى تنثال أزمنة القصة التى تتجاوز حدود المحكى إلى الاتيان بالاسترجاعات والاستذكارات والاستباقات والاستشرافات ضمن حدود هاتين اللحظتين المذكورتين لبناء وترميم زمن السرد عامة ، إما بشكل كلى يعود إلى ماقبل زمن المحكى المحين فى النص أو بشكل متناثر يسعى إلى تقليص المسافة الحكائية بين مكونات الزمن النصى المختلفة : الزمن المفقود ، الزمن المنسى ، الزمن المستعاد ، الزمن الذاتى ،الزمن الجمعى ، زمن الأحداث ، زمن الشخوص وزمن الوقائع المصاحبة ،وهلم جرا .

إنها أزمنة شتى ، تتفرع وتتفرق ، تجتمع وتتشابك ، لكنها فى النهاية ، انطلاقا من فعل القراءة تظل تابعة لزمن حدث مركزى هو اختفاء الأم كريمة البرلسى والبحث عنها ، ومن ذلك ، عندما نتحدث عن زمن القصة ، بشكل كمى ، زمن مجيئها إلى القاهرة وقبله إقامتها فى الاسكندرية ، وهو زمن بعيد الغور يتجاوز حدود المحكى ليستعيد ، عبر صوت السارد من الخلف وعبر صيغة السرد ، ما قبل المحكى ، ليستعيد زمن قصة كريمة البرلسى المتخثر فيما وراء النص . ونقتطف للدلالة على ذلك المقاطع السردية التالية على وجه التمثيل :

4 - « شهدت الاسكندرية فى الاربعينات البعيدة زواج كريمة البرلسى من اسماعيل سراج ، كما شهدت مولد دلال والشهور الأولى لحمل أحـــمـــد » (ص 70 ، م 10) .

5 - كانت هى قد تخرجت (....) . وتعمل فى مدرسة ابتدائية بالقرب من البيت فى محرم بك وإسماعيل فى رأس التين الثانوية

معلما للرياضيات (...)· تعرفت كريمة على حياة أخت اسماعيل في حفل زفاف إحدى زميلاتها في المدرسة · اجتذبت كل واحدة منهما الأخرى لما غنت حياة لهم زوروني كل سنة مرة وياعشاق النبي فغنت معها كريمة في انسجام (...) حتى شاهدها إسماعيل في بيت أختـه وطلب منهـا أن يسـألها قبل أن يتقدم رسميًا » . (ص 70، نفسه)

6 - «وحين انتقلت إلى القاهرة وسكنت في شبرا ومات اسماعيل سراج تقطعت الحبال بينها وبين أغلب رجال ونساء هذه العائلة التي مضت تتساقت في انتظام وسرعة تبعثان على الدهشة» .

(ص 70، نفسه).

بجانب زمن الأم المستعاد بالتقسيط وبالجملة في آن واحد ، على لسان السارد ، لكن باعتباره زمن شخصية يساهم في تأثيث زمن القصة كما تروى لا كما تعاش بنيويا ، يمكن أن نتحدث عن أزمنة شخوص أخرى منها زمن أحمد سراج ودلال سراج وجلال سراج ، وكلها أزمنة مستضمرة نسبيا إذا قيست بزمن حدث النص ووقائعه التي تجرى في أيام معدودات ، قبل 21 يونية 1982 وبعده بقليل (3) ، وهي أزمنة تتوزع ، من جهتها أيضا إلى زمن المحكي وزمن القصة ، كما تلتحق بزمن الأم أو تتشيد ، عبر فعل السرد وترهيناته ، مستقلة عنه ، على الأقل وظيفيا ، وذلك لترمم هذا الزمن في صورته الكمية وترسم ، من جانب ثان ، أبعاد هذه الشخوص الدائرة في فلك زمن - قصة الأم ، سواء في حضورها عبر أزمنة صغرى سنخيةٍ تستعاد بدورها عبر استعادة زمن الأم متفرقا أو في غيابها بعد اختفائها ، ونمثل لذلك · بما يلي من مقاطع سردية :

7 – « تذكّر أنّه منذ عدة سنوات كان يلْهثُ وهو يتابعُ صمودَ مخيَّم تل الزعتر عبر مُونْت كارلو ولندن وصوت أمريكا حتّى سقوطه ، ثم تابع صمود بيروت حتّى سقوطِها ، وفى كلّ مرة كان يعجزُ عن التصديق وها هى ذى كريمة البرلسى قد تاهت أيضا ياأحمد · كريمة التى كان كافيا مجرد جلوسك بجوارها صامتا كلما زرتها · بعد أن تسألك عن العيال وتشرب الشاى تنحنى عليها تقبلها ثم تمضى »

. (ص 103 – 104، P 10) .

8– « قال أحمد لنفسه · لو عادت معنا أمى ، هل أرجع إلى حجرتى الصغيرة فى شبرا بعد سبع سنوات ؟ فقط أرتب مع ناهد كيف أرى ندى ونبيل وأعود لكتبى ، وربما عدت للشعر أيضا ، بعد أن تأخرت كل هذه الأعوام مثلما تأخرت دائما مؤجلا كل شيء ، وعندما تحزم أمرك يكون الأوان قد فات ، ولم يبق ثمة إلا أوان الذبح »

· (ص 78، ص 10) ·

9 – « قال أحمد لنفسه · أنت لم تبك منذ زمن سحيق ، حاول فقط أن تتذكر أخر مرة بكيت فيها . لكم كانتا مريحتين تلكما الدمعتان اللتان أفلتتا رغما عنك · ربما لو ماتت كريمة البرلسى لأمكنك الأن أن ... لكن هل ستفقدها هى أيضا ، لن يكون ذلك محتملا · ففى نهاية اليوم ، وبعد أن تؤدى أخر حصص فصول الخدمات فى مدرسة البنات ، تعرف أنها موجودة وأنه بوسعك أن تمضى إليها وتشربان الشاى الذى تعمله لك ، تستمر صامتا ربع ساعة ثم تقوم لتحضنها بسرعة قبل أن تمضى· طوال عمرك لا تعرف كيف تتكلم معها »

· (ص 106، م 13) ·

10 – كانت كريمة قد فرت من قبل ثلاث مرات خلال السنوات الخمس الماضية ، منذ رحيل دلال ، غير أن غيابها لم يكن يتجاوز أسبوعا ثم تعود من تلقاء نفسها ، وقبل الاهتداء إلى المكان الذى فرت إليه ، بل إن أحمد لم يكن يعلم بفرارها إلا بعد عودتها بالفعل »

(ص 8 ، م 1)

11– « اتجها إلى باب البيت وتوقفا فى الظل . فكر جلال فى أنهما سيجدانها أخيراً وسوف تعود معهما وينتهى الأمر الذى طال أكثر مما ينبغى . استراحت يومين كما كانت تفعل وعليها أن ترجع . سيحكى لها حكاية فريال » (ص 44 ، م 6) .

هكذا يتضح ، إذن ، أن « زمن » القصة فى نص رواية «طعم الحريق» يظل مشدودا ، من خلال زمن المحكى ورغم انصهاره فيه درجات قصوى ، إلى زمن الحدث المركزى ، أى « زمن » اختفاء (هروب ؟ فرار ؟ غياب ؟) كريمة البرلسى ، كما أسلفنا ، وهو زمن موسوم بالاستغراق الذى يرهن زمن النص بالمعنى اللغوى التركيبى (النحوى) على مستوى بنية الجملة السردية ويمنحه قوته وانثياله ويجعله مؤشرا أساسا فى مقاربة دلالة النص الكبرى – رؤيته . ورغم أن الاختفاء – اختفاء الأم نقصد – يتحقق ماديا ، فأنه يتخذ أبعاده الرمزية التى تخلع على نص « طعم الحريق » صفة « تغريبة » ملحمية تحياها الشخوص وتعبر من خلالها عن أوضاع وحالات إنسانية مركبة قابلة لعدة تأويلات ، خاصة عندما تفكر دلاليا فى اختفاء الأم كرمزية فى حد ذاتها ، ونقرنه بعقل دلالى متشعب ، فهو تارة « اختفاء » (ص 8 ، م 1) ، وتارة أخرى « فرار » (نفسه) ، ومرة ثالثة « غياب » (4) ويكفى هذا التفصل بين « الاختفاء » و « الفرار » و « الغياب » أو « الهروب » للدلالة على رمزية مصاحبة

لزمن النص هى تلك الرمزية التى تجعل « طعم الحريق » مشروطة بالتفكير فى زمن محمود الوردانى باعتباره زمنا أونطلوجياً يتجاوز حدود النص إلى التشديد على احتمالات تأويل هذا الزمن انطلاقا من زمن الأم أصلا ومن وضعها الاعتبارى داخل « ثقافة » النص « ثقافة » الكاتب ثم « ثقافة » الرواية

وفى هذا الإطار تتجمع عناصر مركبية الزمن داخل نص « طعم الحريق» لتلتقى مع عناصر مركبية زمنية صغرى زمنياً ضمنها ، يتخذ من خلالها « زمن » الأم ، قبل اختفائها وبعده ، ثم اثناءه ، طابعاً دلالياً محتسباً ندرك ، من خلاله بدوره ، أن هذا الاختفاء ليس مجرد حدث روائى فحسب ، بل هو فى بعده الأساس رؤية محايثة للعالم بموازاة الزمن المرجعى كإطار عام لتجربة محمود الوردانى الروائية كلية ، ولتجربته ، بصفة خاصة ، فى « طعم الحريق » : إنها رؤية الانفصال التى يعبر عنها أحمد سراج ، عبر صوت السارد ، وتزكيها علائق الشخوص فيما بينهما ، خاصة على مستوى علائق « المتزوجين » (أحمد/ ناهد ، جلال/مجدية ، دلال/خالد) ثم على مستوى علاقة الأبناء (أحمد ، جلال ، دلال) مع أمهم كريمة البرلسى . نسوق للدلالة على ذلك ما يلى :

12- « المهم الآن أن تحزم أمرك على المضى فى الانفصال ، وإذا قدرت عليه تكون قد حققت حلم يقظتك ومنامك ، وربما عدت إلى الشعر ومحبة النساء اللاتى تقابلهن على بعد » . (ص 74 ، م 10)

وبقدر ما يشخص أحمد سراج هذا الانفصال بوضوح بقدر مايمكن الزعم بوجوده كبنية سنخية محايثة داخل خطاب « طعم الحريق » برمته وداخل

فضاء المتخيل موضوعاتياً ، وهذا ماتعبر عنه الأبعاد الرمزية لاختفاء الأم أو هروبها أو فرارها أو غيابها ، لا يهم . فهل يرتبط هذا الانفصال بما عاشته كريمة البرلسى بعد انتقالها إلى القاهرة (انظر المقطع السردى السادس الذى ذكرناه فى بداية توصيف النص ، مقطع (ص 70) ؟ أم تكرسه علائق الشخوص فيم بينها إذا استثنينا علاقة الأخوين ، أحمد وجلال سراج، وعلاقة أختهما دلال سراج بهما صورياً ، وهى تعيش تمزقاتها بالمعنى الذى عبر عنه السارد فى الوصف غير مرة وهو يصف زواج أحمد وناهد أو زواج جلال ومجدية أو زواج دلال وخالد ؟ أم تكرسه كل شخصية على حدة بحسب وضعها الخاص تجاه الأم من جهة ،تجاه بعضها البعض ثم تجاه العالم من حولها وهى منخرطة فيه بقلق دائم ودائماً ؟

إن أفضل من يشخص هذا الانفصال ، بالإضافة إلى الأم كريمة البرلسى التى بقيت وحيدة بعد رحيل ابنتها دلال مع زوجها إلى السعودية (ص 76 ، م 10) وعادت محجبة (ص 7، م 1) ، هو أحمد سراج ذاته أحمد الذى يمثل عامليا نمط « مثقف إشكالى » (؟ !) ينحته النص تدريجيا رغم محافظته على توازنه بين الرغبة والتحقق (محبة النساء ، العودة إلى الشعر ، الوعى السياسى بما يحدث) . ومما يؤكد هذا التوجه الإشكالى تفرد أحمد سراج ، من بين كل شخوص النص - الرواية « طعم الحريق » ، بذلك التوتر الحاد الذى يؤسس ملحمية البطل (فى النص على الأقل ، قبل الرواية) ويشيد أسئلته الكبرى تجاه الذات والجماعة والمجتمع والواقع والتاريخ ، إما منفصلة أو متصلة ، خاصة عندما نقرن بين هذا التوتر الخفى ، مع ذلك ، وبين ما أسميناه ، منذ البداية « خطاب التاريخ »

فى مدخل هذه المقاربة – القراءة ، ثم بينهما وبين أطروحة النص ككل كما تكشف عن ذلك عدة مقاطع سردية ، منها :

13 – وفيليب حبيب يطل كل يوم من الصحف يتنطط هنا وهناك بلحم وجهه المدكوك وجسمه الثقيل . وبيجن لم ينس رسائله لمبارك وهو يصف الـ 120 ألفا من عساكره على بيروت . عين الحلوة مازال صامدا ، أليس كذلك ؟ وحتى متى سيظل صامدا وشارون وايتان يقودان طوابير الغزو المدرعة والمظاهرات فى بكين وبروكسيل وبراغ ضد الذبح ، ولم يتحرك أحد فى كل الأرض العربية ؟ هل تعود إلى البيت إذن وقد نهضت ناهد من قيلولتها المرهقة دوما منذ سبع سنوات لوقلت لها إنك كنت فى شبرا ستفتعل أى مماحكة تقود إلى العراك وسوف تصرخ فيك فجأة . رحت لمجدية . لم تقدر على فراقها ياأحم وحشتك مجدية ياسى أحمد . ولا تعرف كيف سينتهى الأمر .

(ص 86 ، م 1)

من شأن هذا المقطع السردى التى تتقلب وتتنوع مستويات نبرة الخطاب فيه أن يكون لدينا إحساسا قويا بتدخل وعى الكاتب فى صياغة وعى الشخوص التى يحركها ويسعى إلى جعلها مدركة لواقع يفرض نفسه بحدة ويجعل هذه الشخوص متفاوتة الاحساس به كما هو الشأن بالنسبة إلى أحمد سراج الذى يجمع بين مأخذ البحث عن الأم كريمة البرلسى وتصدع علاقته مع ناهد زوجته وبين أفق التعبير عن رؤية أخرى هى رؤية بطل إشكالى يطرح أسئلة كبرى ، على عكس أخيه جلال سراج أو أخته دلال سراج . وهناك مقاطع سردية أخرى تسير فى نفس الاتجاه وتطرح – عبر ملفوظها بالمعنى الباختينى – ما يؤكد لنا دائما تفرد – انفراد أحمد سراج

برمزية تشخيصه لأزمة البطل الإشكالى التى أوحينا بها بشكل أو بأخر . نذكر منها على سبيل التشخيص أكثر :

14 - « تتوق إلى الانفراد بنفسك تدخن فى صمت . حتّى التدخين فى صمت فقط هو ما تطمح إليه . لكنها ما تفتأ تدور ، تلف وتعيد الكرة ، وتتعادل أمامك فُرَصُ الوصول إلى صلح أو معاودة العراك ، ولا تتبين أياً منهما حتى تحزم أمرك على الاختيار »

(ص 16 - 17 ، نفسه) .

15 - « نوم يشبه الموت يكاد يستيقظ فى أعقابه مرضوضاً عطشاً تدق رأسه أصوات الحيوانات وملمس أبدانها الحية ، وهو يكابد فى فى دفعها عنه والنهوض كلما كادت تطويه تحتها . تقلب فى الفراش والصداع يتكاثف ضاغطا على رأسه ، غير أن هناك شيئا ما ضائعا يكاد يمسك به ، فيرتدّ إلى مازن أبو غزالة لما قابله فى تلك الليلة الصيفية . هل كان ذلك على قهوة « ريش » أم «ايزافيتش » ؟ وهل كان مازن قد قرّر الذهاب إلى غزة فى تلك الأيام الصيفية من عام 1968 ؟ والقمر يملأ الأرض مستويا ينير شبح مجلس قيادة الثورة فى الضفة الأخرى والأولاد والبنات غائمين فى عتمة الأشجار القريبة وسيناء والجولان والضفة وغزة كلها مغزوة تحت أقدام جيش الدفاع . هل كان قد قرّر الذّهاب » . (ص 27 ، م 4)

16 - « والتفت أحمد إلى الأهرام على المقعد الخالى بجواره ، ففتحها بطرف أصابعه وجعل يمر بعينيه على العناوين : مبارك يطالب ريجان بالتدخل فورا لإنهاء الحصار .. مصر تأسف للموقف

الأمريكي بالإعتراض على مشروع القرار الفرنسي بمجلس الأمن .. إنذار إسرائيلي للمقاومة في بيروت بإلقاء السلاح والإنسحاب من بيروت ... اسرائيل قتلت ثلاثين ألف مدني فلسطيني ولبناني وألفي فدائي . .

آن أوان الذبح مثل الشياه ، ولتلحس كلُّ الأطراف تعهداتها وليتوقف فليب حبيب مبعوث العناية الآلهية عن « التنطيط » هنا وهناك بكل هذه الخفة والرشاقة : آن أوان الذبح تلك هي الكلمة المناسبة التي كانت غائبة عن أحمد : الذبح » .

(ص 75، م 10)

17 - «وكريمة البرلسي - يامازن - تركتنا ومضت لا نعرف لها طريقاً» (ص 110، م 13)

18 - « وأحسَّ أحمد أنه لم يحتمل غياب نبيل وندى إلا بسبب الضجر الذى ألم به وخيم على الدنيا من حوله . وإذا كان قدر له أن يشهد غزو بيروت - التي لم يرها - أمام الناظرين فهل قدر له أن يعثر على كريمة إذن ؟ (ص 123، م 15)

يتضح من خلال هذه المقاطع وسواها من مقاطع أخرى تماثلها أن شخصية أحمد هي التي تؤطر روائيا خطاب الأطروحة وتصوغ أبعاده عمقيا ، خاصة عندما نعي رمزية اختفاء الأم كريمة البرلسي ونربط ذلك الاختفاء بكل أبعاده ودلالته المتشعبة (التيه ، الغياب ، الفرار ببنية الانفصال التي تحياها الشخوص مع ذاتها أولا ومع الآخرين قبل ذلك - بعد ذلك إلى حد التناقض وانعدام الرغبة فى تحقيق التوازن المفقودأو الوصول إلى «الصلح »

على الأقل . وهى أبعاد تترجمها بقوة شخصية أحمد ويترجمها وعيه القائم بالعالم - فى العالم ذاتيا وموضوعيا . العالم الذى يحياه بمفرده وسط أقاربه وذويه ويمارس فيه عزلته الداخلية بدون رهان أو قضية كبرى ، وإن كان هذا الأحمد ، مع ذلك ، يظل وفياً لقيم الاخوة مع جلال ودلال - الأخ والأخت - ولقيم البنوة مع ابنه نبيل وبنته ندى ، ويعبر عن حنينه الدائم إلى أمه كريمة البرلسى .

19 - « وفكر أن وجود كريمة البرلسى كان كافيا لتحديد كثير من الأمور نعم هى كريمة التى تركت كل شىء وغابت » .

(ص 114 - ص 815 ، م 14)

بقدر ما تتأكد فرضية انبثاق هذا الخطاب الأطروحى الذى سعينا إلى تمثل واستحضار بعض سماته وعلاماته ، بقدر ما لا نحمله كله قصدية التأشير عليه وحده إذ أن اختفاء الأم ليس وحده الحافز ، فأحمد يحمل فى ثنايا شخصيته (رؤيويا) نواة الانفصال وبذرة التشتت والانشطار والعزلة لكن دون تلاش نهائى .

20 - من قبل أن تختفى أمك ياأحمد وأنت لم تعد أنت .

(ص 35 ، م 5)

بهذا المعنى تتأرجح دلالة نص « طعم الحريق » بين حافتين : حافة البحث عن « معنى » (ما) فى العالم كما هو الشأن بالنسبة إلى حالة - نمط - نموذج شخصية أحمد ، وحافة أن تكون - أن تصبح الأم هى المعنى الأصلى لهذا المعنى - العالم ، المعنى - الرحم ، المعنى المحرك للبحث عن القيم . ومن ثم يتحول البحث عن الأم كريمة البرلسى بحثا عن « المعنى »

أصلا ، عن معنى وجود وكينونة واستقرار ممكن واستمرار وديمومة مقْنعة ومقنّعة فى آن واحد بعد موت الأب الذى لا يعيره نص « طعم الحريق » أى اهتمام .

21 - « مجرد وجودك وحده ياكريمة كان كافيا لضبط كل الأمور . ثمة سلطة حاسمة تميزت بها تلك المرأة القصيرة التى قضت أعوامها المتبقية لهل منذ رحيل الأب وهى لم تكد تتجاوز الثلاثين بأولادها الثلاثة ، تخرجوا الآن وتزوجوا وأنجبوا لها أحفادا ، ثم فارقت الجميع فجأة (ص 58 ، م 8)

وإذا كنا ، من هذا الجانب ، نعتبر نص « طعم الحريق » ، عبر تغريبة بحث أحمد وجلال سراج عن أمهما تعبيرا نموذجيا عن تحول الرواية العربية الجديدة باتجاه خطاب الإشادة بالأم كرمز داخل منظومة ثقافية لتكسير وثوقية النزعة الذكورية الأبيسية فى الرواية العربية بعامة ، فإنه من جانب أخر يدشن إشكالا آخر فى خطاب الأطروحة نفسه ، وذلك من منطوق علاقته بموضوعة البحث عن الأم إذ يتمظهر فى طّيه منزع المصلحة والمنفعة والحاجة وإذ تملأ الأم « فراغ » غياب الأب فعلا كما تملأ فراغ حياة الشخوص عبر مجازية فضاء « طعم الحريق » ، وهو الأمر الذى يؤكده غير مرة ، خطاب النص إجمالياً ، وبذلك تنتقل صفة « الإشكالية » من شخصية أحمد سراج إلى شخصية الأم كريمة البرلسى التى :

22 - « تقطعت الحبال بينها وبين أغلب رجال ونساء هذه العائلة التى مضت تتساقط فى انتظام وسرعة تبعثان على الدهشة » . (ص 70 ، م 10)

وهو مقطع سردى يخلع على الأم صفة ملحمية أساطيرية تتجاوز حدود النص وتدفع القارىء - المتلقى إلى أبعد غور ممكن فى استكشاف الدلالة الرمزية لاشتغال الخطاب ثم الملفوظ الروائى بعده على أساس من « يتكلم » فى « طعم الحريق » بالإضافة إلى السارد ،و /أو الشخصية ، وعلى أساس أن هذين المكونين ترهينا شكليين يعبر من خلالهما صوت المؤلف ووعيه ، بل رؤيته للعالم أحيانا . فهل يتعلق الأمر ، فى هذا النص بما يسميه السارد أصل العائلة ويؤشر عليه كما فى صفحة 12 مثلا ؟

23 - « كانوا أيامها يسمعون فيروز صامتين ويتبادلون شرائط الشيخ إمام ودواوين صلاح چاهين والبياتى وسيد حجاب ، بل ومختارات لينين أحيانا وأصل العائلة لانجلز » . (ص 42 ، م 1)

إنها مجرد كناية ، لكنها كناية محملة بالدلالة الضمنية عن عائلة أحمد وعائلة كريمة البرلسى قبل ذلك ومن ثم لا يقدم نص « طعم الحريق » أجوبة جاهزة بقدر ما يؤسس السؤال ، كما لا يقدم شخوصا نمطية فى هذا السياق ، على غرار الرواية الواقعية التقليدية أو الرواية الواقعية النقدية ، بقدر مايسعى إلى تقديم - عرض - تشخيص عالم روائى بسيط ، فيه أناس بسطاء ، يعيشون إيقاع - على إيقاع حياة عادية ويصرفون أمورهم بسهولة دون تعنت أو ادعاء ، فأحمد يحن إلى ابنيه ، لكنه لا يتشدد فىعودة زوجته نهاد (خلاص قومى نروح حالا . لا . مش مروحة ياسى أحمد خد فرصتك كلها ورينى ها تعمل إيه (...) كان يبدو مبتهجا حين تذكر أن مفتاح الشقة فى جيبه ، فأخرجه ومد به يده نحوها وهو ينهض إلى الخارج (ص 68 ، م 9) وجلال يبحث عن أمه ، نعم ، لكنه لا ينسى لذته بين الحين والآخر مع فريال ، ودلال ، رغم كل شىء ، تأتى ثم تسافر غير

عـابئـة باخـتـفـاء أمـهـا الذى تعـودت عليـه بالتـدريج ، وهكذا دواليك ، وباسـتـثنـاء مـوضـوعـة البحث التى تشكل الموضـوعـة الأبرز والأسـاس ، فـان الموضـوعات الأخرى ، رغم قـوتها وحيـويتـهـا ، تظل فرعيـة وتكتفى باضاءة الأبعاد الذاتية للشـخـوص حول شخصية الأم الحاضرة - الغائبـة ، حاضرة فى الخطاب والملفوظ ، غائبة فى النص إلى حد - يمكن معـه الحديث ومن خلاله عن بلاغـةً الحضـور - الغيـابً ليس بالنسبـة إلى شخصيـة الأم كريمة البرلسى وحدها . بل بالنسـبـة إلى جميـع الشـخـوص الحاضـرة فى النص ، الغـائبـة فى الواقـع نسـبـيـا باسـتـثنـاء شخصيـة أحمـد سـراج . (3 . خلاصـة مفـتـوحـة ، قنـاع الزمن .)

يقترن « غيـاب » الأم فى نص « طعم الحريق » ، وكـمـا تحيـاه وتعيـشه الشـخـوص حولهـا ، خاصـة أبنائهـا ، بالبـحث عنهـا والبحث عن « التـوازن » فى نفس الوقت . وإذا كانت دلال سراج تستسلم لمصيرها وجلال سراج يجد ضـالتـه فى فـريال لتـصـريف أزمـتـه ، فإن أحـمـد سـراج هـو الذى ينفـرد بموقف خاص تجاه مـا يحدث إلى حد يمكن الحديث معـه عن معـادلة مفارقـة فى هذا البـحث عن الأم : إنـه « يبـحث » عنـهـا بحكـم الـواجب والعـادة والتكـرار و« يبـحث » فى نفس الوقت ، لتـحقيق رغبـة « التوازن » الدفـينة وباصـرار على اخفـاء الطرف الأول من هـذه المعادلة المفارقـة وإعلان الطرف الثانى فيـها وهو الأمر الذى يعمق البعد الإشكالى فى شخصـيـة أحمد ويقـود إلىمقاربة أخرى لهذه الشخصية التى لا يطفو منهـا إلى السطح سوى القسم العلوى من « جـبل الثلج » الذى يشـخـصـه وتظل الاقـسـام الأخرى غـائرة غـور وعـيـه المـوضـوعى بالعـالـم دون هجـرة وعـيـه الـذاتى وحنينـه الدائـم إلـى « الشـعـر » (وإذا قـررت عليـه (الانفـصـال) تكـون قـد حـقـقـت حلم يقظتك

ومنامك ، وربما عدت للشعر وصحبة النسوة اللاتى تقابلهن على بعد (ص 74 ، م 10)، وبذلك يتحول الحنين إلى الشعر « اختيارا ضدا على نثرية الواقع ربما وضدا على الزمن برمته وبصفة قاطعة حاسمة إذ يأتى هذا الحنين مقرونا ومقترنا برغبة استعادة ماضاع ظل مؤجلا :

24 - « ... وربما عدت للشعر أيضا ، بعد أن تأخرت كل هذه الأعوام ، مثلما تأخرت دائما مؤجلا كل شيء . (ص 78، م 10)

العودة إلى الشعر فى « طعم الحريق » إذن اختيار ، لكنه ليس خيارا ، وبذلك تتواجه الرغبة واستحالة تحقيق هذه الرغبة تحت طائلة الزمن ذاتها ،الزمن الذى لايستعاد إلا مجازيا حتى عندما يستعاد كنائيا : إنه زمن مستحيل واستحالته تكمن فى ديمومته وانصرام هذه الديمومة الفاتكة نتيجة امحاء الوقت وتلاشيه بعد انغلاقه فى دائرة لا نهائية يتخثر فيها ثم يزول كما تحيا ذلك الشخوص واعية بذلك أو غير واعية ، باستثناء شخصية أحمد سراج الذى يعى هذا الزمن ، بكل طبقاته ، خارج زمنه الخاص ، الزمن الذاتى الذى يصرفه كما هو ويرضى به أيضا كما هو مع نوع من التردد أحيانا فى الكشف عن نواياه ونوازعه أو الجهر بها ، خاصة عندما يتعلق الأمر بزمن موضوعى بعيد الغور مثلما هو زمن المقاومة فى بيروت ضد الاحتلال الإسرائيلى ، لكنه يحتفظ به نيئا ، بحثا عن زمن أخر باستمرار ، زمن كامن فى غور وعيه الموضوعى بالعالم كما هو كامن فى منطقة أخرى هى منطقة الشعر ، وبذلك يتخلص أحمد سراج من انغلاق دائرة الزمن ، بل يحتفظ به نيئا ، كما أسلفنا ، بحثا ربما ، عن أزمنة أخرى وليس زمناً واحدا ووحيدا هى أزمنة الاتصال ورأب الصدع وجمع الشمل بعد أزمنة الانفصال :

25 - « من قبل أن تختفى أمك ياأحمد وأنت لم تعد أنت . كأن أزماناً تفصل بيننا » .

الّمن فى « طعم الحريق » زمنٌ مُضاعف يتّخذه السّاردُ وسيلة لتصريف المادة الحكائية شكلياً ووظيفياً وتنحشر فى تفاصيله الشخوص ، لكنها لا تحياه ولا تحسّ به إلاّ كاحتساب لديمومة الوقت فى حدّ ذاتها ، دون حافز ، بخلاف شخصية أحمد سراج وشخصية الأمّ كريمة البرلّسى ، من موقع ثانٍ وأخر ، إذ تمتلك زمنها الخاص الذى تهرب به وتختفى ، ربما للإحتفاظ به لنفسها وحْدها وإن بشكل متأخّر ، أو تفعل ذلك للحفاظ على توازُنها الخاص وعلى ماتبقى من هذا الزّمن ، ومن يدرى ربما تفعل ذلك من موقع أخر فى التحليل ، لنْسيانه ، وهذا ما قد نشّيده باستراتيجية أخرى فى التأويل وتلقّى نصّ « طعم الحريق » نقدياً كما يشيّده تأويلُ رمزية الاختفاء والهروب والفرار والتّيه كما تعبّر عن ذلك عدة وحدات نصّية فى هذا النصّ الإشكالى بدوره على مستوى مقولة الزمّن .

هذا وجه من وجوه بلاغة الزمن فى هذا النص باعتباره زمناً سردياً يروى قصة بحث عن أمّ فى أيام معدودات ، أما الوجه الثانى فلا ندركه إلا عندما نشّيد دلالة أوسع لزمن محمود الورْدانى فى نصوصه الروائية الثلاثة المذكورة فى مفتتح هذه المقاربة النقدية حيث تتشكل أبعاد أخرى لمسّاءلة الثوابت والمتغّيرات فى تجربته وربطها بثوابت ومُتغيرات السرد الرّوائى العربى الجديد قدر الإمكان خاصة على مستوى الزمن السّردى الذى يكشف انطلاقا من تجربة محمود الورْدانى وتجربة غيره من الروائيين العرب ، عن تماثلات بقدر مايكشف ، فى نفس الوقت ، عن الاختلاف والمغايرة فى

استدراج مقولة الزمن باعتبارها مقولة أونطلوجية .

إن الزّمن حاضرٌ بحدة فى تجربة محمود الورْدانى على غرار تجارب روائيين عرب آخريين ،، خاصة منهم الروائيين المعاصرين الجُدد ، بدْءاً بحيْدر حيْدر وانتهاء بمحمد برادة من خلال نصّيبهما « الزمن الموحش ولعبة النسيان » على التّوالى . وإذا كان هذا الزّمن فى تجربة مثل تجربة نجيب محفوظ أو تجربة حنّا مينة مثلا ، حاضراً حضوراً شكليا فقط أو باعتباره وعاءً لضمان إيقاع النصّ الروائى فحسب ، فإنه فى تجارب روائية أخرى ، مثل تجربة صنع الله إبراهيم فى « نجمة أغسطس » مثلاً أو تجربة جمال الغيطانى فى « كتاب التجلّيات » على وجه الدقة ، على غرار تجارب أخرى كتجارب أحمد المدينى وإدوار الخراط أو عبد الله العروى يتخذ - الزّمن - طابعاً ثقافياً وإشكالياً بل فلسفياً ، وبذلك يحقّق الزمن بطولته التى نظّر لها الكثير من رواد التفكير النقدى فى كتابة الرواية من ومواقع شتى مثلما فعل ميلان كونديرا فى كتابه « فن الرواية » ، بل أن هذا الزّمن يجتاح بطولة الشخصية الروائية كما يجتاح بطولة التاريخ التى اثقلت كاهل فن الرواية وهو الزّمن الذى يصوغه محمود الورْدانى فى نصّ « طعم الحريق » بسيمْيائية متعدّدة المظاهر والمستويات والصّور المجازية والإستعارية ، نعم ، لكنه يحتفظ له فى ثُقْلِ النّصّ بوقْع أسطورى بعيد الغَورْ عندما نتجاوز عتبات النص وعتبات الزّمن السّردى فى النّصّ إلى نصّية الزّمن فى الملفوظ على لسان السارد وهويلاحق الشخوص ويلقى بها فى أتون الزّمن الأخر ، زمن الغياب والاستحالة :

26 - « ولطمتهُ السّنواتُ السّبع التى مضت ، وحاول أن يصدّق أن مايجْرى أمامه حقيقيّ : جلستُه تلك ، والكائنان الأخران الجالسان أمامه ، والمرأة التى هى زوجته . وتأكد أنهّ لن يُقَدَّر له العودة معها ، مثلما كان لم يكن بامكانه أن يستمرّ بدونها ، بل عليه أن يظل دائراً طول عمره الذى انقضى دون أن يحقّق شيئاً ، أو يتحقّق أيّ شيءٍ على أيّ نَحوٍ . لحظة واحدة ، ليست حتى إغفاءةً بل أغمض عينيه فقط فجرى له كلّ هذا ، وأصبح مسئولا عن ثلاثةٍ بعد أن حصلت ناهد على أجازة منذ ولادة ندى ، سيعود وحده إذن . إلى أيْن ؟ بيتُ أمّه فى شبرا لم يعد هو بيت أمّه ، وكريمة البرُلّسى مازالت مختفية ، وهو لم ينقطع عن اللّهاث هنا وهناك باحثا عنها فى كلّ مكان »

(ص 66 ، م 9)

زمن محمود الوردانى فى « طعم الحريق » ، إذن ، زمن متآكل ، لكنّه زمن قابل للاستيعاب والتبنّى ولو فى جنائزية أوديسية - أو ليسية تعْنى ، بقدر ما تضْمن ، العودة باستمرار إلى إيطاكْيا الذات والعالم والنّاس دون فرار كما تفعل كريمة البرُلّسى فى نهاية عمرها ، ودون استسلام كما تفعل ابنتها دلال سِراج أو « قضاء الوطر » (الحاجة) كما يفعل جلال سراج إبنهما الأخر ، عكس زمن نصّ « نوبة رجوع » الذى يبدو زمن « أوقاتٍ » ميتةٍ فقط ، أو زمن نصّ « رائحة البرتقال » الذى يبدو زمناً أسطورياً فى شموليته واشتماله إذ يُلْغى انتمائه إلى الواقع والواقعى مباشرةً ويتحولّ إلى ما يُشبهُ القناع دون اقتناع ، ويفْعل ذلك بنزوع بين إلى العجائيبى بكلّ مظاهره المتداخلة التى لا تعرف فيها الشخصية المركزية مصيرها وإن كانت تشترك ، مع شخصيات « طعم الحريق » ، فى موضوعة البحث . وكما لا يعثر أحمد سِراج وأخوه جلال على كريمة « مادياً » ويظلّ

البحث عنها وحده هو مبرّر الوجود والتخيّل الروائى ، فإن الشخصية المركزية فى « رائحة البرتقال » لا تعثر على مقبرة العائلة لدفن الابنة التى تخاف عليها من التملّل (ص 114 ، فصل « فردوس ») ، فى حين يتخصّص بطل « نوبة رجوع » فى الدّفن وملاحقة الموتى . وبذلك تتحوّل نصوص محمود الورْدانى إلى استعارة كُبرى حول الزّمن والفقدان مقابل الحياة - الموت : كل شىء يموت فى « نوبة رجوع » و « رائحة البرتقال » و « طعم الحريق » بمعنىً ما ، ولا يبقى سوى الزّمن شاهداً مستحكماً فى الرقاب .

هل نستْطيع الزّعم بأن زمن محمود الورْدانى زمن قدَرى ؟

قد يكون ، لكنه يتنازل عن قدسيته وقداسته لصالح أن يعى الإنسانُ موقعه وقدره مع ذاته ، وسط النّاس ، على الأرض ، بعيداً عن سيطرة الألهة ، قريباً من مصير الإنسان الذى يبتكرُ الحكاية ، بما فى ذلك حكاية - حكايات الزّمن - الأزمنة ويحكيها كما يخشاها ، يقتلها ويحييها ، لكنه يحياها مع ذلك ويحكيها ، وليس هناك ماهو أصْعب مِنْ حكاية الزمن ، من زمن الحكاية ، وكأننا بمحمود الورْدانى ، وهو يحتفى بالزمن فى « طعم الحريق » وفى نصّ « نوبة رُجوع » و « رائحة البرتقال » ، يستعيدُ مقولة الزمن فى التراجيديا والملحمة الإغريقيتين مع تغييرٍ فى الأبطال والشخوص الذين يصبحون مساوين لنا ، ويستعيد فى نفس الوقت سؤال الزّمن فى النص الرّوائى العربى عامة والنص الروائى العربى الجديد ، ليس على مستوى التّسْريد فقط ، وإنما على مستوى « كتابة » - رواية الزّمن فى بُعدها الفلسفى الأونطلوجى والميتافيزيقى ضمن دائرة الزمن الفيزيقى ذاته : هناك الزمن السّردى ، أى زمن « الحكاية » لكن هناك أيضا زمن اللازمن الذى يتحولّ زمناً ممكناً خارج مدارات الزّمن المؤرَّخ والمؤرِّخ لتاريخ الفرد كما

يعكس ذلك نصّ « نوبة رجوعٍ » مثلا ويناقضه زمن « رائحة البرتقال » ، حيث يتبدّى الزمن ديمومة عشوائية تخبط خبط عشواء ، بينما ينفرد زمن « طعم الحريق » بالتحدى وتجاوُز قدر الإنسان المباغت . وتلك لعْمرىِ ، إضافة جديرةٌ بالإهتمام فى تجربة روائية جديدة وجديرة بالإهتمام هى أيضاً عندما نفكّر فى جماليات النصّ الروائى راهناً فى كل تمفصلاتها ، ثوابتها ومتغيراتها ، فى مكون الزّمن وعلاقته مع مكونات الخطاب الأخرى ، خاصة عندما نفكّر فى هذا المكوّن بصفةٍ تأويليةٍ تتجاوزٍ حدودَ التوصيفات البنيوية السّردية التى تكتفى بدراسة بنية الزّمن منفردة معزولة ، وذلك ما سنسعى إليه فى مقاربات أخرى تهم متن الرواية العربية عموماً .

هامش :

(1) تابعت دلال :

« عندك أخبار ؟ . . . جلال قال أنها يمكن راحتْ « كفر الشيخ » « يمكن . . ويمكن عند خالتك عنايات فى بورسعيد . . . كلّمت جلال فى التليفون . . إيه رأيك ؟ . . نروح كلّنا كفر الشيخ ؟ »
(ص 6 ، المقطع 1)

(2) « كانت كريمة قد فرت من قبل ثلاث مرات خلال السّنوات الخمس الماضية ، منذ رحيل دلال ، غير أن غيابها لم يكن يتجاوز أسبوعاً ثم تعود من تلقاء نفسها وقبل الإهتداء إلى المكان الذى فرّت إليه . بل إن أحمد لم يكن يعلم بفرارها إلاّ بعد عودتها بالفعل ، حين تسنح الظروف ويلتقى بجلال الذى يخبره بكلمات قليلة »
(ص 8 ، المقطع 1)

(3) « كان ثمة نتيجة على الجدار المواجه ، وكان أحمد يحاول منذ جلس أن يتعرف على التفاصيل المرسومة ، غير أن التاريخ كان واضحا : 21 يونية 1982 ، ونطق لنفسه اليوم والشهر والسنة »
(ص 45 ، المقطع 6)

(4) هناك مقاطع سردية كثيرة تشير إلى هذا "الغياب" وتؤشر عليه ، إلى جانب الإشارة إلى « الفرار » أو « الإختفاء » وإذا كان هذا التأشير يتجه رأساً إلى ما قد نتواضع على اعتباره « رؤية للعالم » نؤسّسها على ضوء القراءة التأويلية الممكنة لدلالة النص فى ارتباطها بموضوعة الأم وعلائق الشخوص بها ضمن بنيات دلالية أخرى ، فإنه من جهة ثانية ، يقرب نص « طعم الحريق » من أفق الرواية الجديدة من منظور استلهام تقنيات نصوص الأدب الأسود ، وهذا طرح آخر .

تجربة الكتابة

فى

« تصريح بالغياب » للكاتب منتصر القفاش

« زهور كرام »

الحـكاية المُقترح تشييدها داخـل نص « تصريح بالغياب » للمبـدع « منتصر القفاش » تتأسس على طبيعة سردية متغيرة من حيث إيقاع المنظور ذلك لأن الحكاية تتأرجح بين ضميرين مختلفين من حيث سلطة الكلام وطبيعة الوساطة التشخيصية الشيء الذى انعكس على طبيعة الجمل والمقاطع التعبيرية .

نص يدعو للتـأمل والتفكير ليس فى الحـكاية التى تكاد تتلاشى مع حياة الفكرة التى تعرف - بدورها - المد والجذر بين ضميرين عمّقا انشطار الذات المتكلمة ، وإنما الذى يقترح إمـكانية التعايش مع النص هو الكتابة الإبداعية - السردية التى تعيش احتمالية نسج متخيل روائى تُعيد من خلاله ذات الكاتب تجربة فضاء الجيش بكل أشيائه وعلاقاته وأمكنته وأوامره وفق مقاطع يومية تُجرب حكى أثر فضاء الجيش فى سلوك الشخصية المحورية داخل النص وعلاقتها بالظل الـذى يقصِى أو يكاد تحركاتها بحرية .

تكثّف هذه المقاطع السردية الإحساس بالغياب الذى تعيشه الشخصية ، مما يعطى لهذه الكتابة صيغ المذكرات أواليوميات ، ويتعمّق هذا البعُد الكتابى بتوزيع المقاطع الحكائية بأرقام ولكنّها كتابة حميمية تتخلى عن التوثيق اليومى الذى يتحكم فيه - عادة - ضمير المتكلم من أجل خلق مسافة للتأمل عبر ضمير المُخَاطب .

من البداية ، ينبثق الوعى بصعوبة الكتابة أو بتعبير أدق بانحراف الكتابة عن رغبة الكاتب فى استعادة ما حدث - الكتابة - الرواية تظل محاولة ليس إلا « مثل من يغنى أغنية ، يحاول تذكر ها أثناء غنائه ، يحاول أن يُوجدها كما كانت من قبل ، ودوما وهو يغنيها ، يُحاولها ، تأتى أغنيات وأغنيات » (23) .

الرهان على ضمير المخاطب لتشييد العالم الحكائى يمنح للذات الراغبة فى الحكى مسافة التجذر فى التأمل وهى صيغة تشخيصية ليست فقط لرغبة الفكرة داخل الكتابة ولكن أيضا لإدماج القارىء فى عملية التشكل الإبداعى من جهة ، ولجعله يعيش بدوره زمن تذكر ما حدث ولكن ضمن شروط المرآة أو الإيهام بها .

إنه زمن الانصهار التام بين الكتابة والقراءة . كتابة حدث عبر تحققه أفعالا ووقائع ثم قراءة الحدث عبر تذكره . إنها صيغة يحاول منظور ضمير المُخَاطب أن يُوحّد فيها الكاتب بالقارىء لكى تتضح الفكرة - الأفكار فى الوعى ، وهذا ما يعطى لهذا الشكل طابع الحوار الداخلى الذى يُعَدُّ من بين الأشكال التكوينية للتعبير عن الفكرة . إذ يتعلق الأمر بالدّور الذى يلعبه الصوت الثانى عندما نتحدث إلى أنفسنا . إنها حالة تنشطر فيها الذات المتكلّمة - المتأملة إلى شطرين ، وذلك عندما تخوض فى زمن الوعى الباطنى الذى يتحول إلى زاوية لإداك العالم الخارجى .

لذا ، تأتي صيغة الحوار الداخلي غير خاضعة للتنظيم الجملي وذلك بفعل التناوب الضمائري بين الأنا «و» الأنت » وقد اتضح هذا المستوى الكتابي في نص « تصريح بالغياب » في إدماج مقاطع حكائية تخضع لعامل التذكر أكثر ما تنخرط في ترتيب حدثي يعري الانشطار الذاتي عن التناقض الحاصل على مستوى الذات الواحدة مما يخلق صوتين متجادلين داخل صوت واحد . والكتابة بالاعتماد على هذه الصيغة الحوارية توضح التطور المرحلي لوعي المتكلم .

كما يطرح هذا الشكل السردي مسألة الوعي بزمنين زمن الكتابة وهي تخوض منطق المتخيل ثم زمن القراءة الذي يحضر باعتباره فعلاً مؤسسا للكتابة الممكنة .

هكذا ، تحيا حكاية « تصريح بالغياب » من خلال زمن دائري ينفتح بضمير المتكلم وينتهي به ليجعل الامتداد الحكائي يتأمل تجربة الوعي بهذا الزمن عبر خرقه وفضحه ووضعه في مرآة المكاشفة من خلال ضمير المُخاطب .

« الأنا » في « تصريح بالغياب » ينطلق به مسار الحكي وينتهي به .. ضمير يرغب في استعادة رواتبه ... استحضار فضاء الجيش .. رغبة تقوم على محاولة الكتابة « ظننتُ الأمر كله في متناول يدي . أن أستعيد تلك الرواية وأرحل » (93) .

« الأنت » في تصريح بالغياب » وسيط اعترافي يشتغل من أجل تحقيق رغبة « الأنا » ولكن ضمن شروط الوساطة التشخيصية التي تعطى لضمير المُخاطب سلطة الوصف والتأويل وإصدار الأحكام ، وهي سلطة تُحفّز ضمير المتكلم للدخول إلى مجال الحكي وكشف لعبة الظل . فضمير المخاطب عارف

بكل شيء وموجود في كل مكان ، يقتحم العالم النفسي للذات المتكلم إليها وعنها « صوتُها فقط كان في داخلك ، ينسرب الآن من صدرك » (ص 58).

الكتابة إذا اكانت محاولة لاستعادة ما حدث عن أجل توثيق ماوقع .. فهي أيضا تحضر ضمن متخّيل هذا النص باعتبارها محالة للتحرّر من الرقيب الذي يسطو على تجربة الحركة ويُغَيب آثارها بمجرد التحاقها بفضاء الجيش ، إنه الظل المهيمن من الذي يلغي إمكـانية الإحساس بحرية الخطوة والحركة « قدمان بلا طريق سوى أن تخطوا خطوة ثم تنظرا إلى الوراء لتتاكد أنهما لو تُخلفَا أثرا واضحا عميقا ، في هذا المكان » (123) .

يهيمن الظل وينعكس بالتالي على فضاء الكتابة . من هنا ، نتساءل : ألا يمكن اعتبار هيمنة ضمير المُخَاطب كسارد يتحكم في توزيع المقاطع الحكائية ، وسلطة تأويل السلوك والإحساس صورة مجازية لسلطة الظل الذي يصبح في هذا التخريج جَمْعاً لقيم وأنظمة يسعى ضمير المتكلم إلى التحرر منها أولاً من خلال خلق مسافة بين الذات وظلها عبر منح الظل اسما ماديا (العسكري ..)

يشخّصه كائنا تتم محاورته علانيـة لفضح خطواته « كـأنني فـكرتُ في اختيار اسم جديد له ، وأكف عن مناداته بـ « ظلي» . لا تكفي تلك التسمية التي توهم أنه دائما موجود ، يتبعني ، لا يفارقني ، شيء صعب أن تكون في أثر آخر لا يتيح لك التجوّل في المكان بحريتك » (ص 44) ثم ثانيا عبر الكتابة التي يأتي صوتها عبارة عن صدى المكان / الأمكنة في ذات ضمير المتكلم .

نص « متنصر القفاش » يقترح الكتابة أسئلة من أجل الوعي بالمسافة بين الذي حدث وبين الإيهام بحكيه .. يطرح الكتابة باعتبارها لحظة لاستعادة الذات المُغَيبة ضمن منظومة يتحَكَّم فيها المنطق الواقعي وفق سلط معينة .

الدراسات المصرية

رؤية مشرقية لرواية مغربية

كتابة الارتجال فى سيرة شكرى

دكتور صلاح فضل

« زمن الأخطاء » الجزء الثانى من السيرة الذاتية الروائية للكاتب المغربى الكبير محمد شكرى يقتحم عالم الأدب العربى بنموذج مضاد جذريا للكتابة الراهنة ، وكما أن محك الإيمان بحرية التعبير لا يتجلى عندما نتفق على شىء فنقبل الاعتداد به ، بقدر ما يظهر فى اعترافنا للآخرين بحقهم فى الاختلاف عنا ، ومشروعية دفاعهم ضدنا ، فإن الطابع الفردى لا يمكن أن يبرز بقوة فى الكتابة المتوافقة مع منظومات القيم ومعايير الجمال فى الحياة الثقافية ، بل يبدو متوهجا عند إهداره المتعمد لهذه المنظومات وتحقيقه للمتعة الفنية .

وإذا كانت نشأة السير الذاتية فى الآداب العالمية قد اقترنت - كما هو معروف - بنزع الكراهة الكلاسيكية عن كلمة « أنا » وبروز النزعة الفردية المسنونة منذ الرومانتيكية ، وشروع الكاتب فى إثبات حقه فى الاختلاف بالفخر بنقائصه الشخصية واعتبارها مصدرا لتفوقه وإبداعه ، فإن النموذج الأول لها فى الأدب العربى « الأيام » لطه حسين كان جارحا للحس الجماعى الأليف

بقدر حملته على نظم الأسرة والقرية والأزهر والمجتمع لكنه لم يصل إلى درجة استعداء الرقابة ففتح الباب لتيار السير الذاتية الأدبية التى انهمرت فيما مضى من هذا القرن حتى بلغت درجة التشبع ببلادتها وزيفها والتزامها بالإيقاع الاجتماعى والأخلاقى السائد .

وكان علينا أن ننتظر إلى هذا العقد الأخير زمنيا ، وأن نرقب المغرب العربى مكانيا حتى نشهد هذه الطفرة النوعية فى جنس السير الذاتية ، يقوم بها شكرى فى « الخبز الحافى » أولا ، بكل مفارقاته فى الوصف الخاطىء للمألوف ، إذ يتعين فى لهجة المشرق أن يكون إما « الخبز الحاف » بدون ياء ، وإما « خبز الحافى » بحذف الصبى الموصوف ، ثم لا يلبث أن يتكرس هذا الخطاء بإمعان فى « زمن الأخطاء » كلها .

= على أن اللعبة التى يمارسها شكرى ليست لغوية فى أساسها ، بل هى محاولة جادة لتأديب الحياة فى نصفها الأسفل ، والتفنن التلقائى فى توصيف تجربتها المباشرة ، لتخليق مسافة جمالية كافية بين الحكى والمتخيل ، باقتراف بعض الممارسات البلاغية الفطرية التى تستحق التأمل والتحليل .

فمنذ المشهد الأول – من عنوانه – يقع على تشبيهه الدال : « أناهنا وحدى .. قطفت زهرة بيضاء ، شممتها .. لا شىء يفوح منها، لا شىء عندى أخشى ضياعه فى هذه الليلة . . إننى مثل هذه الزهرة التى أسحقها الآن بين أصابعىً ، يفرح بالتشبيه فيجعله عنوان الفصل « زهرة دون رائحة » تقترن زهور المنتزهات الرخيصة المبتذلة فى وجدانه بالإنسان الضائع الفقير ، لا تسحضر الأثر القديم « إياكم وحمراء الدمن » عن زهرات المستنقعات العفنة ، بل ينعكس التشبيه على الذات ، لا يتحدث عن الآخرين وبريقهم الخادع

كما نألف فى الخطاب السائد ، بل ينعطف بنقده نحو نفسه ، يعترف بخلوه من العطر والحقيقة .لكنه لا يمعن فى تتبع مقتضيات هذا التماثل ، يعجبه أن يلاحظه فيسجله وهو يمضى لشأنه . هل يشير إلى درجة عالية من الوعى الشقى بالزيف فى رصد المعطيات الخارجية ؟ هل يهش بهذه الصورة الفطرية التى صنعتها مخيلته أسراب الذباب ، وهو يحط على الطعام أمام المقهى ، فتعاف نفسه الأكل ويؤثر الجوع ، فيقيم تعادلاً منسجماً بين مشاهد الحياة وصناعة الذاكرة ؟ يبنى متخيلا محايدا لا يعنى بتجميل شيء ولا تقبيحه ، بقدر ما يعنى برصد وقع الأشياء على النفس فى تجربتها الحميمة وهى تواجه الذات قبل الآخرين .

وإذا كانت السيرة الذاتية تحقق وظيفة أولية ، هى التطهير بالاعتراف ، فإن هذا التشبيه الطبيعى يعنى القطرة الأولى فى سيل هذه الاعترافات الممضة . ومن الطريف أنه يتسق مع الفضاء الذى يحدده بشكل عجيب ، فهو عندما يسحق الزهرة بين أصابعة يضغط على ذاته فى لحظة مضادة للفخر والاعتزاز بالنفس ، تهوين الذات باعتبارها بؤرة المشهد السردى والاعتراف بوضاعتها يكسبها نبلا جديدا يتلاءم مع بلاغة الشعرية المضادة بشكل لافت . لكنه لا يكتفى فى نقد الذات،وتفريغها من العطر ، يمعن فى إلصاق روائح أخرى كريهة بها ، بطريقة سادية وعادية فى الآن نفسه ، تتسق مع طريقة القص فى صناعة الصور ، إذ يكفى أن نختار حدثا ونحكيه لنشكل صورة سردية ، يقول مثلا : « فى مرحاض المقهى الإسبانى تصاعد بولى إلي فوق مثل نافورة ، تبلل سروالى ويدى ، تناولت قهوة بالحليبً المحذوف هنا - أو المسكوت عنه - هو غسيل اليد على الأقل ، لكن رائحة السروال ستظل عالقة به ، فما يكسب

زهرته عبقا مضادا . وهو لا يستخدم . أى تشبيه هنا ، دعك من النافورة المحصورة فليست هى المشكلة ، بـل يتابع حـكى تفـاصيل حياته بطـريقة « طبيعية » ، وأبرزما فى هذه الطبيعية أنها تحتفل بقبح الحياة وقدريتها ، بحيث يصبح « هجاء الذات » نقدا للمجتمع وتمردا على « المكتوب » فيه .

بيد أن المفـارقة الفـادحة فى هـذا الفصل المعبأ بالمشمومات لا تـأتى إلا فى نهايته ، عندما تشتعل محرقة قصر الباشا الموالى للاستعمار وتفحم عبده الأسود ، على مقربة من جنود الاحتلال الإسبانى الذين لا يتدخلون « فتمتلىء الساحة بضباب ذى رائحة كريهة خانقة ينفثه رجال الصحة ، لكن رائحة الشحم البشرى المحترق كانت أقوى ، ظلت عالقة فى شامات الناس» . وبالرغم من أننا ننتقل هنا من الخاص إلى العام ، من الراوى إلى المشهد االنضالى المحموم للجماهير ، إلا أن السادية ذاتها ، وتمجيـد البشاعة وتـكريس القبح اللا إنسانى تظل السمة الغالية على سلوك الآخرين فحرق جثث العملاء ونهب ممتلكاتهم كناية أخـرى عن تعذيب الـذات الجماعية وجلـدها بعد أن تنشطر إلى طرفين يختل بينهما ميزان القوى فى لحظة محددة . ويظل انبعاث الرائحة الكريهة أبلغ إشارة لتنسخ الحيـاة وهى تحتدم بالصراع فى النفس والخارج ، كبديل لعطر الطبيعة الغائب المفتقد .

وإذا كان « كـونراد » يقـول بالنيابة عن الروائيين : « إن مهمتى .. هى أن أجعلك ترى » فإن ذلك يحدث هنا ، بغض النظر عما إذا كان مانراه محببا لنا أم لا ، بل إن كراهته تجعله أعلق بالذاكرة وأشد اقتحاما لمعطيات الحس وتأبيا على النسيان ، نحن نرى ونجبر على التذكر .

ولأننا بإزاء رؤية مستمرة لهذا الجانب البشع الفاحش من الحياة ونكهتها ، فإن « تلك الرائحة » لن تنقطع عن الفصول التالية ، فالفصل الرابع على وجه التحديد عنوانه « القمل المحروق له رائحة بشرية » ، يضمن امتداد « المنجرة » إلى بقية الأجزاء ، ويدفعنا لأن نتساءل عن مدى تجذر هذه التقنية في التراث السردي القديم في حكايات الشطار وأدب الصعاليك وما الفرق بين دلالتها هناك ووضعها اليوم ، هل نحن بصدد إعادة استزراع للسردية العربية في مناخاتها الشعبية المضادة للأفق الرسمي ؟ أم حيال إحدى تجليات الاختلاف في صياغة الذوق الأدبي ينتمي إلى مجال ما بعد الحداثة دون علاقة بالماضي ؟ وإذا تذكرنا أن هذه السيرة الذاتية تراوحت بين عنوانين « الشطار » في طبعة ، « وزمن الأخطاء » في طبعة أخرى ، أدركنا أن المشكلة لم تكن في مجال النشر وظروف الاختيار بين المشرق والمغرب بقدر ما هي مظهر لتعدد تفسيرات النص وفضاءاته الدلالية بطريقة تبرز تواطؤ المؤلف والنقاد المقدمين له في هذا التعدد .

بين الارتجال والابتذال :

للكتابة طقوس وتقاليد ، مثلما للحب ، يتفنن المبدعون في الخروج عليها وابتكار أنماط جديدة منها ، في عملية أدائها والشروط الحافة بها من ناحية ، وكيفية التقاطها لتداعيات الخواطر واختيارها لمادتها الأولية من ناحية ثانية ، لكن شكري يصر دائما على أن يذهل قارئه بما لا يمكن أن يقع في حسبانه أو يدخل في دائرة توقعاته بالنسبة للأمرين معا .

يقول في هامش الفصل الثالث تعليقا على حكاية التجول في المقابر : « مازلت أمارس هذه العادة حتى اليوم ، بعض كتاباتي ، منها الجزء الأول من سيرتي الذاتية الخبز الحافي ، وهذه التي أكتبها اليوم ، كتبت فصولا

منها فى المقابر اليهودية والنصرانية والإسلاميـــة ، خاصة المقابر التى يرجع عهدها إلى القرن التـاسع عشر فى طنجة ، ربما لأن المقابر القديمة أكثر إيحاء أو لأنى أحب الموت القديم" .

لوكان شكرى كاتبا رومانسيا متشائما لكانت قصته مع كتابة المقابر مندرجة فى إطارها المرجعى ، لكنه كاتب طبيعى حتى النخاع ، يسرف فى ماديته وحسيته وانتباهه المستغرق لأدق التفاصيل الفاحشة فى الحياة اليومية السفلى ، يستبعد تماما منظومة القيم الروحية الكلاسيكية ويتباهى بمرح الحس العام للقراء بالإشارات المكرورة لكل أنـواع المحرمات فى الأعـراف والتقاليد ، صحبة الموت والحديث فى حضرته إذن تصبح عملا ارتجاليا وعشوائيا إلى أقصى درجة ، ليس هناك أى بعد ميتافيزيقى بارز فيما تطرحه الكتابة من رؤى ثقافية يمكن أن يتلاءم مع مناخ القبور . وإذا كانت الحيـــاة ذاتها ، كما تعرضها الصفحات ، عملا من أعمال الصدفة المرتجلة فإن الموت أشد عبثية واعتباطا ، كلاهما يخلو من النظام المعقول فى نسق مستقر .

فإذا ما طرحت عليهما الكتابة ، وألقت بظلها على الفضاءين كانت نموذجية فى ضديتها للقصدية وخضوعها لمنطق الارتجال العشوائى . ومع أن هذا التلازم بين الكتابة ومكان الموت القديم » مثير للتأمل فإن ذكره هامشىّ يجىء اعتباطا وعلى سبيل الاسترسال فحسب مما يعزز طابع الارتجال فيه « ولأن كتابة شكرى تقع خارج » المؤسسة الأدبية » فإنها تقتحمها من الباب الخلفى ، تدخل إليها من منطقة القرن التاسع عشر ، فى مساءلة جذرية عن البدايات وتأسيس جديد لنوع آخر من جمالياتها ، هى جماليات الاختلاف الناشز الارتجال المبتكر .

= على أن هناك مظاهر عديدة لهذا الارتجال نختار منها أمرين :

أحدهما يرتبط بطبيعة كتابة الكبار ، باعتبارها كما يقال نقشا على الماء . والثانى يتعلق بتلك السخونة العفوية التى تفوح من ابتذال الكلام . أما تجربة التعليم فى الكبر فهى التى تؤسس لوعى ممن شكرى فى زمن الأخطاء وتستأثر بكثير من مادته التسجيلية ، وتتجلى فى « كتابة الكبار » خواص فارقة تميزها عن الكتابة فى زمنها الطبيعى منذ الصغر ، فقد تكون خاصة فى بدايتها بطيئة ومتعثرة وغير واثقة من ذاتها ، لكنها حالما تنفتح لها أسرار الرموز وقوانين العلامات تتدفق بتلقائية مدهشة ، تعويضا عن « الاحتباس الذى أصابها وأخرها عن موعدها . تصبح كتابة « نافورية » مهووسة ، لا تتوقف فى اختيارها على ماجرى العرف بانتقائه ، تتلذذ باختبار حريتها ونضجها وممارسة عفويتها دون أن تأبه للقواعد التى ترسخها المؤسسة الثقافية فى نقش الحجر ، تصبح كتابة « على الماء » لا لأنها سريعة الزوال بل لأنها سريعة الإجراء والجريان ، إنها كتابة التدارك واللحاق بالأثر قبيل فوات الأوان ليست مشدودة للموضوع النموذجى ولارهنية بالمادة المعتادة ، إنها أشد جسارة ورشدا من أن تلتزم بالعرف ، فهى تحتقر التعليم المنتظم مرددة مع شكرى قول « رامبو » « ليس من الخير أن نبلى سراويلنا على مقاعد الدراسة » . تمارس مسئولية لا يقوى عليها الصغار المدربون المروضون ، ومع هذا فإنها تظل مسكونة دوما بعدم الثقة وخلخلة المرجعية وتوهم المجانية . من هنا تجىء معاناة شكرى الشهيرة فى هجر الكتابة ، وجهود أصدقائه فى توريطه معها ، كأنه يعانى كل مرة حالة ولادة - أو إجهاض - عسير . يعود هذا العسر إلى مفارقة جلية ، هى قرب المسافة بين المعاش والمكتوب واختلاطهما

فى كثير من الأحيان ، حتى ليبدو أحدهما بديلاً عن الآخر وليس معادلا له . فى إحدى العبارات الحكيمة التى يسوقها الراوى / المؤلف يقول « الحياة الحقيقية توجد دائما فى الكتب » فكأنه يعيش مع وقف التنفيذ حتى يشرع فى الكتابة ، عندئذ تتجلى له حقيقية الحياة التى كانت خافية عليه ، فيعلن كما سنرى فيما بعد أنه لا يبحث عن الحقيقة وإنما عن رموزها ، إنها لعبة كتابة الكبار المتداركة السريعة المرتجلة / الواعية بذاتها فى الآن نفسه .

وإذا كان لسن القلم عفته ، ولطرف اللسان بذاءته وفحشه ، فإنه نادراً ما يتبادلان المواقع ، لأن الكتابة تصنع مادتها اللغوية المنتقاه ، تترجمها إلى مأثورها البليغ الجميل ، أما اللسان ، فهو إذا ما انحلت عقدته الثقافية انهمر بما يخطر له فى تلذذ وجرأة ، تصبح البذاءة والولع بالفواحش قانونه المحبب . وليس للمسألة مدار طبقى أو مهنى ، وسنرى أن « التهجين اللغوى والأدبى عند شكرى فى علاقته بالأسبانية أسهم فى تعميق هذه الخاصية لكن نتيجتها اللافتة تمثلت فى الإلحاح على تسمية ما لا يسمى من مناطق الجسد وأفعال الحياة من الجنون والنصب واللواط والدعارة والقتل وزنا المحارم ، « زمن الأخطاء » مفعم بهذه المادة الساخنة المرتجلة المنقولة من الشفاهية إلى الكتاب دون تقطير أو تأديب .

وإذا كانت كل فصول هذه السيرة مشحونة بتمثيل تلك الأخطاء الكبرى المحببة إلى صاحبها بصدق فإن بعضها يتضمن مفارقات لا فتة فى تناقضها ، مثل فصل « عناد الحب القاسى مثل خبز الفقراء » الذى يصور فيه الجمع بين رغبة العهر العارمة وولع قراءة المنفلوطى وجبران ومجنون ليلى لمعرفة الحب المثالى ، لكن لغة، المواخير هى التى تفرض كثافتها ولزوجتها على الخطاب

السردى ، تجعله حريفا حارقا لا ذعا - مثلما كان يشترط الناقد المصرى ابن سناء الملك فى « خرجة » الموشحات الأندلسية المغربية - إزالة الحواجز بين الكلام واللغة ، بين المنطوق والمكتوب تؤدى وظيفة جمالية أخرى هى الكشف عن صلب الحياة الشعبية دون تزوير أومداهنة ، منح الشرعية للمنفيين لاحتلال مكانهم - بلغتهم - فى خارطة المتخيل السردى ونبراته يؤدى إلى تعديل بوصلة الذوق العام لتتسع - مع بعض التمزقات الضرورية - لهذه الهوامش الدالة فى الكتابة العربية ، علينا أن نتحمل بدل أن نتجمل .

صورة العائلة والدماء الحارة :

يمارس محمد شكرى فى « زمن الأخطاء » صناعة شعريته السردية ، يترك للمتخيل أن يقيم خيمته المشاكلة لأحداث حياته ، ليس كل ما يرويه بالضرورة واقعاً فعلياً ، يستحيل أن يتذكر الحوارات واللحظات الفعلية ، يكفى أن يكون محتملا ومجانساً لما كان يحدث ، لكن من منظور الآن ، هذا الشرط فى المتخيل الاحتمالى الاستعادى هو الذى يميز الرواية عن الشعر وهو الذى يسمح للسيرة الذاتية أن تكون أيضا روائية ، كما يحددها شكرى فى العنوان بدقة نقدية يحسد عليها ، معارضا « برادة » الذى يلاحظ فى المقدمة « ابتعاده من الصوغ الروائى للسيرة » ... لا يمكن أن يكون الفاصل بين زمن حدوثها عام 1957 وزمن كتابتها 1990 ثلث قرن ثم لا تصبح روائية متخيلة مهما كانت درجة استحضار الماضى واستنطاقه .

يروى قصته مع عائلته موزعة على الفصول ، يتركز بعضها - دون شجن - على عودته إلى تطوان ، وقوعه أولا فى بيت « التفرسيتى » - هو يعرفه جيدا فلا مبرر لتقديمه لنا - يذهب إليه كي يصحبه إلى كوخ أبيه وإخوته المصنوع

من القصدير ، تخرج أخته « أرحيمو » لاستقباله وتعرفه بمن كبر من إخوته وبمن جاء بعد رحيله . عندما يعود للكوخ فى المساء يجد جارهم فى انتظاره ويلمح حقيبته التى تركها فى كوخهم منبعجة ، كان أبوه يريد إحراقها ثورة عليه ، يحكى عن نفسه « خامرتنى فكرة شراء سكين والعودة إليه وطعنه ، أو تدبير وسيلة لإخلاء إخوتى من الكوخ وإحراقه وهو نائم » قتل الأب هنا ليس مجرد مجاز سيكولوجى بل هو خاطر عملى يصف علاقات شجرة هذه العائلة اللعينة ، يختار لها شكرى عبارة استعارية فى العنوان « الملح لا يزهر أبدا » فهو ابن الملح ولن تندى كفه أو تورق حياته بغير الشظف والعنف وبتر أواصر القرابة ، سوف يحكى بعد ذلك موت أمه وتنازع الميراث المعدم فى جنازتها ، أما أبوه فلم يدع لحضور جنازته ، الكل يعرف كراهيته له .

= على أن هناك قرابة أخرى حميمة شكلت وجدان شكرى ورؤيته للحياة منذ صباه ، وهى تلك التى تربطه ثقافيا وإنسانيا بالدماء الحارة الإسبانية ، وقد تمثلت آثارها عند كتابته فى مظهرين بارزين : –

– الاجتراء على اللغة العربية فى نحت الصيغ الجديدة ، فهذا شأن الإسبانية التى تتخلق كل يوم من جديد على لسان أدبائها ، ويعلن مجموعها اللغوى الملكى كل عام قبول صيغ وأشكال وكلمات حديثة كرسها الاستخدام الأدبى ، بالعدوى أصبح يوسع شكرى أن يقول مثلا « تباسمنا » أى تبادلنا الابتسام ، أو تكبّسنا – أى رأينا الكوابيس – أكثر من الأحلام ، أو يقول « تبرعم طيف بسمة ثم انفعر البرعم فانجمل وجهها » هذا الانفعال المطاوع الذى يجعل محيا المراة أجمل بصيغة الانعكاس من خواص الاسبانية ينتقل إلى العربية . كما انتقل الاجتراء على مايقال بهذه اللغة دون أى استصفاء ، مما جعل الكتابة

تتضمن هذه الشحنة الهائلة من الاشارات المحرمة ، لاننسى أن آخر عظماء الأدب الإسبانى الحاصلين على « نوبل » « كاميلو خوسيه ثيلا » بنى شهرته على وضعه « للقاموس السرى » الذى يجمع فضائح اللغة العلنية ويهتك قدسية الكتابة التقليدية . ومع ذلك فإن هـذه الجسارة اللغـوية لم تلبث عنـد شكرى أن جعلت أسلوبه يصفو ويتكثف ويكتسب قواما شعريا رائقـا ، تخمـرت على طرف قلمـه - الذى يكتب به ، لا هذا الآخـر الذى أصـابه مـرض الزهرى فتقيح - سالت تجربة الحياة فى كلمات مقطرة بليغة أصبح بوسعنا أن نقرأ له :

« إن العالم الصغير الذى كونتـه خارج المعهد قد تزلزل ، التفاحة قضمت ، والبرتقالة انشطرت ورحيق التوت سال على الشفتين ، وبعد حلو يكوّن الحنين »

لابد أن نلاحظ أن الكتابة قد أخذت ترتحل فى قلب الفن فتبعد من الارتجال دون أن تفقد عفويتها وتدفقها ، إنها تكتسب هذا التدفق من تموجاتها المتلاحقة بحيث تصبح المستعاد الجميل وسنرى أن هذه الشعرية ستطغى على إيقاع الجزء الأخير من السيرة الغنائية .

- أما المظهر الثانى فهو أخفى من ذلك وأدق ، لأنه يرتبط بهذا النزوع الإسبانى الأصيل لجرح سطح الحياة بعنف وتوسيع الفجوة بين شقوقها . البؤس لابد أن يكون جادا كافرا فى مواجهة الرفاهية الطاغية . الألم يحتدم فى مقابل اللذة العارمة ، الانشطار إلى ضدين بحمية لاهبة هو قانون الشخصية الإسبانية المتحمسة دائما والمتصارعة فى أغلب الأحيان ، لايضاهى عدد الراهبات المتبتلات إلا فاجرات الحانات الساقطة . حـركات « الفلامنكو » العصبية التى تكاد تخرق الأرض تتوازى مع دموية مصارعة الثيران فى تعبيرها عن هذا

الانشطار الذى ورثته الثقافة الإسبانية من عصورها الوسطى المحتدمة بالصراع واستقطاب الأضداد . أليس فى طريقة شكرى فى النظر إلى الماضى واختيار شخوصه ورؤية وقائعه ملامح الصعلكة الإسبانية العريقة - بجذرها العربى المردود - ونموذج « الاسبر بنتو » - البشع الجميل الذى كرسه كبار الأدباء الإسبان منذ مطلع هذا القرن ؟ هذا المذاق الحارق لطعوم الحياة والشرعية المدببة للشر وفظاعاته ، وخلع طابع الفن الجميل على انعكاساتها السردية يجعل شكرى منقوعا فى المنـــاخ الإسبانى ، يكتب العربية بمزاج عاهرة كما يقول فى إحدى مجازاته اللافتة الصارخة .

انحلال الروح وغنائية طنجة :

كلما مضينا بعمق فى اختراق عالم شكرى استطعنا أن نلتقط حدة إيقاعه فى الكتابة ، ولعل متابعة سلسلة التشبيهات البلاغية أن تقودنا عبر هذه الخطى ، قصة التحولات الداخلية والخارجية تستبد به عندما يرقب بحسرة لاذعة تبدل الحانات والكؤوس . ينقلب علي باطنه . « أحسنى أحيانا مثل ثور المصارعة الذى يخرج من نفق الظلام إلى النور لنطح الهواء ويشحذ أماميته وخطمه فى الرمل ، مبدأ صدمته قبل أن يبدأ صراعه مع قدره المحتوم . إنه العيش فى زمن الأخطاء ، لقد تلوثت بليل الشارع ، حتى مجانينه اللطفاء تصومعوا ، صارواعقلاء ، استطالت لحاهم .. هذا ما أشتاقه : ليل الحنين إلى الشارع » .

مفارقة الظلمة التى تربت فيها مشاعره فى حضن الماضى ، ودهشة النور المزعج فى وعى الحاضر ، وطاقة اقتحام الثور وتبديدها فى الارتطام بالأشياء على غير هدى ، هـذه هى الصورة التى تتكشف للسارد لتلقى بظل دلالتها

علي حياته . عنـدما استغرق فى الهجاء السياسى استعار حديث المهاجـرين عن فاشية « فرانكو » قناعاً لوضعه المغربى ، لكنه عندما أخذ يرصد « حركة الداخلين فى الجمارك وهم يزحفون واقفين .. بطء زحفهم يذلهم حتى نخاع العظام .. مذلة الوطن أقسى عليهم من مذلة الغربة » انفجر الجرح فى أعماقه ، لم يجد سوى تشبيه الثور النطاح الذى يخطىء دائما هدفه كى يصل إلى تمثيل قدره . لم تعد بلاغة الارتجال هى التى تشفى غليله ، حلت محلها نزعة الاقتحام ، لكنه يخبط قرنه فى الرمل والقاع ، يبدد صدمته فى المجتمع بعماء مقصود . لم يكن الجنون حلاً بديـلاً للكتابة فى الحيـاة والتـاريخ إنه فصل آخر منها ، حتى إذا تصومع المجنون واستعقل ، وخرج بلحيته المستطيله وروحه المتحللة فى جسده فإن ما يزلزله إنما هو شوق الحنين إلى الشارع ، إلى ضوء التاريخ الفعلى وحركته الضرورية . سيقول الآخرون إن الكتب - أى الثقـافة - هى التى جننته ، ألقت به فى عاصفة الحياة الحقيقية ، وستتول كتابته إن فداحة الوعى الشعرى بالذات كانت أشقى وأعنف من أن تمتصها رمال الواقع المتحركة أو كلمات الكتب البليغة ، لقد أزالت الكتب عماء الثور ، لكنها تركته وقد أو شك أن يدمر ذاته بالانتحار والجريمة .

يقول شكرى فى ذروة تمثيله لتلك اللحظات الفاجعة التى خطا فيها مرتين على أرض الجنون ، ومحاولتـه امتلاكـها بالكتابة بعد التمـاثل المتماسك : « اعترافات روسو علمتنى أن أجد عزاء فى امتلاك الأشيـاء الصغيرة التى يهملها الآخرون ، لكن انحلال الروح فى الجسد كان مسّ المرضى الغلاب ماذا يعنى انحلال الروح ؟ لابد أنه نستبعد التفسيرات الأخلاقية للمشاعر الإنسانية الكبرى ، كما نطرد وهم الشيطان الذى يتسلل عبر كلمة « مَسّ ليس من همنا

نقديا أن نبحث عن الأسباب ، لكن علينا تداوليا أن نتأمل النتائج فى صفحة الكتابة . لقد وجد شكرى فى المصحة العقلية صورة كنائية للحياة الخارجية ، فهى وجهها المقلوب ، لكنه لا يختلف عن العالم الذى اعتاد تقديمه ، الغرائز هى ذاتها ، أنماط السلوك تتكرر داخل الأسوار وخارجها بنفس الإيقاع . هل استطاع شكرى أن يكشف لنا عن جنون العالم حتى أصبح عالم الجنون بالغ الألفة والجمال - حتى فى قبحه - بالنسبة لنا هل انتهى الإبداع إلى توحيد البؤرة بين المنظورين فرأينا حقيقة حكمة المجانين ؟ أم أن مفهوم الانحلال الروحى عند شكرى يختلف عما نألفه ، إنه يستشهد بعبارة لكاتبة إسبانية تقول « كل عقل نشيط فهو صادر عن روح منحطمة » ، نشاط العقل ، انتعاشه إبداعيا لالتقاط جميع تفاصيل الحياة وصناعة العالم المختلف منها قرين لازم لانحلال الروح ! . مهما كان الأمر فى مسألة البواعث فإن ثمة حقيقة بادهة فى جانب النتائج ، وهى أن هذه الكتابة الارتجالية الارتحالية المنحلة تصنع أنماطا من القراءة لا عهد لأدبنا الحديث بها ، تقدم نماذج مغاربية تعبق بأفق جمالى مخالف تماما للنماذج المشرقية ، تكاد تخلو من روح الفكاهة وهى ترتكز على أرض مفعمة بكنوزها الأنثروبولوجية وخبراتها السردية ، لكنها تضيف للمخيال العربى آفاقا جديدة لم تدخل فيه من قبل . إنها لا تعتمد على الفانتازيا ولا تستثير أى عالم من الكوامن الصوفية ، بل تحيل طينة الأرض اللزجة إلى كتابة حميمية مثيرة شديدة القرب من الواقع والرغبة فى تشعيره .

لكن السؤال الأخير : كيف تتشكل بنية هذه السيرة الذاتية الروائية ؟ إنها تبدأ بعمر الكتابة فيه ، بلحظة خروجه من الأمية وملاحقة الحقيقة ، ثم تنتهى مدركة لذاتها بأنها « تبحث عن لعبة الحياة ورمزها لا حقيقتها » تشتبك مع مشاهد ووجوه ، وتضفر الأحداث والوقائع فى حياد صارم ولغة مركزة متقطعة ، لكنها لا تلبث أن تصنع أسطورتها الشعرية فى مسارين : -

- أحدهما التحرر التدريجى من أسر الذات وأهوائها وتقلباتها الشخصية ، لرؤية انعكاساتها فى الآخرين . عندئذ تأخذ « جاليرى » الشخصيات النسائية والرجالية فى التتابع بعد أن كانت تتوزع على فترات متباعدة .

يصبح فهم النفس رهينا بكشف كيفية تماسها الرفيق ، وتأملها العميق معا لحيوات الاخـرين تبرز وجـوه المروانى وفطيمة وروساريو مشتته أولا ثم تنهمر « بورتريهات » ساره وبينيتو ولوشوفالى وباترسيا وقاسم وسالية لتصبح بمثابة تقطير وتعتيق لعدد من المرايا المصقولة العاكسة للراوى والمثيرة لتأمله الشعرى فى التجربة الكلية للحياة . بهم تكتسب السيرة الذاتية طابعها الروائى الموضوعى دون أن تخرج على ميثاقها الخاص ، فهى تحكى تجربة الذات ، بضمير المتكلم الذى يتوحد عبره المؤلف والراوى والشخصية ، لكن فتحة « الفرجار » فى المنظور تتسع قليلا لتصبح الرؤية أشد تراكبا وخصوبة ، ولتصبح خميرة الواقع أشد احتضاناً لدود الزمن واختزانا لأسطورته العتيقة ويكون موت الأم ، واقتطاع الحبل السرى هو القرار الأخير لهذا المسار .

- أما المسار الثانى فهو ناجم عن اشتداد حرارة الكتابة تدريجيا ، والدخول المعن فى ترميز أدواتها ، حتى لتتجمع قطرات الكلمات المكثفة وتتساقط متبلورة فى حبات ندية ، عبر قطع شعرية يتم الإيحاء أولا بإسنادها لشخوص خارجية ، ثم لاتلبث أن تنسكب على الصفحات مخترقة هذه النسبة حتى تنغرس فى النص وتأليفه .

هذه الشعرية الكتابية كانت تتوزيع بشكل عشوائى على عناوين الفصول وبعض شذراتها التعبيرية ، ثم لا تلبث أن تنسكب مرة واحدة فى مقطوعات تامة تلتحم بأفق الرمز لترفع مستوى الكتابة وتعادل نثريتها وتبرز ما فيها من إيقاع ذاتى حميم ، فتمحو بعض آثار الارتجال فيها وتصنع أسطورة الكلمات الموازية لأسطورة الحيوات ، وتكون مدنية طنجة - النتوء المدبب - هى نقطة توهج المسارين معا بخمرها المسحور حيث يتمثل فيها زمن الشعر والحلم وكل أخطاء الحياة الكتابة الجميلة .

تعدد الأصوات فى الرواية الحديثة
قراءة فى
أوراق : سيرة إدريس الذهنية (1989)
لعبد الله العروى
مجنون الحكم (١٩٩٠) لسالم خميش

د . فاطمة موسى محمود

كان تحديد المنظور الذى تروى من خلاله أحداث الرواية (السردية) من أهم المشاكل التكنيكية التى واجهت الرواد من كتاب ذلك الفن فى بداياته القرن الثامن عشر فى أوروبا ، فنشرت الرواية على شكل مذكرات ، والرواية فى صيغة رسائل متبادلة بين عدد من الشخصيات ، وظهر الراوى الذى يقف خارج الأحداث ويدعى أنه حصل على مخطوط قديم أو حزمة رسائل لايعرف مرسلها أو مرسليها ، والراوى الذى يتخذ سمت الحاوى « يفتح المندل » بنقطة حبر ويدعو القارئ أن يمعن النظر ليكشف عن عوالم شاسعة ومثيرة ، أو صاحب صندوق الدنيا أو لاعب عرائس الماريونيت ، وبعد زهاء قرنين من التجريب الخلاق الذى أثمر تراثا غنيا من الرواية فى اللغات الأوروبية بدأ عدد من الروائيين محاولات للتنظير لفن الرواية فكان كتاب أدوارد مورجان فورستر *Aspects Of The Novel*

المنشور سنة 1927 ، والذى أشار إليه أحد المتحدثين فى هذا الملتقى ، بمثابة دليل مبسط لشرح عناصر فن الرواية ، وبالنسبة لتكنيك السرد لخص الكاتب الرواة فى صنفين : الراوى المتحدث بضمير المتكلم والراوى المتحدث بضمير الغائب ، ومن ثم المنظور الذى تروى منه الأحداث .

أسهم هذا الدليل فى تشكيل فهم كثير من الدارسين لفن الرواية قبل غزوات الحداثة ، إذ لم يدخل فى اعتباره التجارب الجديدة فى الرواية مع أن المؤلف كان عضوا فى جماعة بلومز برى التى تحلقت حول الكاتبة فرجينيا وولف وشقيقتها الرسامة وزوجها الرسام وأصدقائهم من الكتاب والفنانين والمفكرين ، الذين شكلوا بؤرة الفن والفكر الحديث فى انجلترا فى فترة ما بين الحربين .

هذا الحديث عن نقد الرواية فى الانجليزية ليس بعيدا عما نحن بصدده من الحديث عن الرواية العربية والمغربية خاصة ، فتقاليد هذا الفن ومواضعاته التى ترسخت بازدهاره فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر - ثم جرى عليه ما جرى على الفنون من تجريب أو تفجير وتشظى وتحديث فى قرننا هذا - هى نفسها التى عملت ومازالت تعمل فى الرواية العربية التى قطعت فى حوالى ستة عقود الشوط الذى قطعته الرواية الأوروبية فى 250 سنة .

كان الروائيون فى القرن الثامن عشر (وكانوا من الانجليز لأنهم أول من التزم بمعالجة الواقع فى الأدب) ، كانوا يتجشمون شططا فى تبرير تعدد الأصوات أى تعدد وجهات النظر فى ذلك الشكل الأدبى الجديد ، حتى انتهى من خلفوهم إلى تكريس الراوى المحايد الذى يكاد يحمل خصائص وقدرات الإله : موجود فى مكان عالم بالسرائر وبواطن الأمور ،

وبنى الروائى الأمريكى / الانجليزى الكبير هنرى جيمس (1843 - 1916) هيكلا للرواية فى محراب الفن يقتضى إضفاء الوحدة الفنية عليها من خلال وحدة المنظور أو وجهة النظر ، واتخذ النقد من روايات هنرى جيمس مثالا لاكتمال الشكل الفنى لهذا الجنس الأدبى الذى كان يبدو عصيا على القوالب ، وبعيدا عن معايير الجمال المعروفة فى فنون القول .

إلا أن معبد أبولو الذى شيده فلوبير ثم هنرى جيمس لجنس الرواية ما لبث أن تصدع بزلزال الأفكار والفلسفات والعلوم الحديثة فى القرن العشرين ، وعاد الروائى يتخذ من تعدد الأصوات فى الرواية وسيلة لنقل الرؤية الجديدة فى اشتباكها وتعقدها وانعكاساتها المتباينة ، مع الفارق أنه لم يعد بحاجة إلى تبرير هذا التعدد .

أضحى تعدد الأصوات من أهم مواضعات الرواية الحديثة ، وإن كانت الحداثة حسب فهم الكثيرين تستخف بالمواضعات ولا توليها أى اهتمام ، كانت الرباعية أو الكوارتت من أول ثمراتها وشهدنا لها مثالين من الأمثلة المبكرة فى العربية : رباعية فتحى غانم (**الرجل الذى فقد ظله**) (1960) ورباعية نجيب محفوظ (**ميرامار**) (1967) لكن هذا الشكل المنتظم أصبح بعد سنوات قليلة كلاسيكيا إذا صح هذا التعبير .

إن أبرز ما يُميز رواية أوراق لعبد الله العروى - وهى تقدم حسب ما يدل العنوان **سيرة إدريس الذهنية** - أنها تقدمها من خلال « **أوراق** » متناثرة يعهد إلى الراوى بترتيبها وتبويبها ، فالأوراق تحمل أحد الأصوات فى هذه

الرواية ويمكن أن نسميه الصوت الأول لأنه صوت الشخصية المحورية التى تمثل موضوع الرواية .

الصوت الثانى صوت شعيب الرجل الذى يدفع إلى الراوى بالأوراق ويحضه بل يلزمه بتنظيمها وتبويبها والتعليق عليها ونشرها ، وقد يبدو للوهلة الأولى أن كاتب الرواية قد عاد القهقرى إلى محاولات تبرير وصول الراوى إلى ما يسرده من وقائع عن تلك الشخصية الغائبة ، إلا أن قراءة الرواية تكشف عن تكنيك متمرس لكاتب سبق له نشر روايتين مكتملتين وأننا أمام مثال مبكر فى العربية لما يسميه النقاد « ميتا - رواية» رواية تتخذ من عملية كتابة الرواية موضوعا لها ، رواية تنكب على نفسها تناقش عملية الإبداع نفسها وتضئ بعض جوانبها ، بعد أن سقط خط الصعود الذى تقطعه ذبذبات من الهبوط من محور القص ، وأصبح اكتمال الرؤية أو تشظيها هو غاية العمل الروائى .

الصوت الثالث صوت الراوى نفسه ، وهو صنو إدريس من نفس السن والمدينة والحى ، وكانا متلازمين فى المدرسة أى تلقى نفس التعليم والخبرات ، مما يؤهله لأن يقرأ الأوراق ويضع لها الهوامش التى يظهر بعضها فى الرواية ، يحاوره شعيب عن هذه الأوراق ويسأله عما يرد فيها من ذكر حوادث أو أسماء فيقوم هو بالشرح فيستنير القارئ ويفهم دلالة ما فى الأوراق .

هذا الثلاثى من الأصوات لا يمثل شخصية واحدة متعددة الجوانب كما يقدمها الكتاب ، بل هى أشبه بشخصيات بيراندلو : شخصيات متعددة بالنسبة للشخص نفسه وبالنسبة للآخرين .

لا تقتصر الأصوات فى الرواية على الثلاثة الرئيسية لأن فى الأوراق حشدا من قصاصات الصحف تحمل أخبار فترة الكفاح فى سبيل الاستقلال ، والبلاغات التى تصدرها السلطات وأخبار نفى الملك ثم عودته ، ومقالات عن تشكيل حزب الاستقلال وخطابات عن زعيمه وأخباره وتعليقات على كتابه وسياساته ، كما تحمل قصاصات دونها صاحب الأوراق تسجل أحاديث أناس متفرقين تعلق على أحداث السياسة والحرب وكل ما يدور فى البلاد وكلها تلقى أضواء جانبية على ما سجله إدريس فى أوراقه .

تكشف أوراق إدريس بعد أن رتبها الراوى وبوبها عن رواية من نوع كان - فى معرض معالجة الرواية التقليدية يسمى رواية التربية والتنشئة ، وفى هذه الحالة تنشئة أديب ثم فنان سينما يلعب بالصور ثم بالكلمات يجربها ، يلتقط شواردها بحيث يضطر الصوتان المتحاوران إلى الرجوع إلى لسان العرب لتقصى المعنى فى بعض شوارده .

وفى هذه السيرة إضافة إلى رواية العبور إلى الغرب وباريس بالذات ، التجربة التى سجلها الروائيون العرب مشارقة ومغاربة كمرحلة حاسمة فى تنشئة بطل الرواية / الكاتب / الفنان وتحديد هويته - من توفيق الحكيم إلى سهيل إدريس وغيرهما إلى عبد الله العروئ على أن الأخير

لا يقدم مادة روايته في سرد تقليدى يقوم على التراتب الزمنى البسيط كما نرى فى عصفور من الشرق والحى اللاتينى ، فالأصوات المتعددة المتحاورة والمتنافرة والشذرات والقصاصات المجموعة من هنا وهناك تنعكس على ذهن القارئ فى شكل موزايك Mosaic أو مجموعة من الأحجار بألوان مختلفة تبرق كل منها على حدة ، وتكون مجتمعة شكلا فنيا مكتملا ومبهرا حقا .

صنف الراوى الأوراق المختلطة فى ثلاثة أقسام يحتوى كل منها على ثلاثة فصول ، يدل على كل منها بكلمة واحدة : العائلة - المدرسة - الوطن فى قسم الأول ، الوجدان والضمير والهوية فى القسم الثانى ، ثم العاطفة والذوق والتعبير فى القسم الثالث .

فالتعبير هو الذروة التى يحققها صاحب السيرة الذى لا نعرف كيف نسميه فى الرواية الحديثة ، لأن صفة البطل : بطل : الرواية ، بطل الفيلم أو المسرحية لا تنطبق عليه ، فهو مثله مثل غيره من الشخصيات المحورية فى الرواية الحديثة لا يحقق بطولات أو مكتسبات مادية من ثروة أو منصب ، ولا ينقذ الفتاة العذراء من محنة ولا يتزوج بنت الملك ولا ابنة صاحب المصنع ، فهدفه هو الرؤيا والتعبير .

يشكل التعبير الفنى - إذا نجح - الذروة التى يتسنمها صاحب السيرة فى كثير من الروايات الحديثة وقد اختار المؤلف له فن السينما فذوق إدريس فى باريس يتشكل لا من خلال زيارات اللوفر أو قاعات

الموسيقى كما حدث للحكيم ويحيى حقى ، بل تحمل أوراقه سجلا وتعليقا على عدد من أهم الأفلام التى عرضت فى أوروبا فى الخمسينيات ، يوثقها المؤلف فى الهوامش كما يوثق للكتب التى يقرأها بطله ، وفى مرحلة التعبير بعد عودة إدريس إلى الوطن يكتب عددا مما يمكن أن نسميه مشروعات أفلام لكننا لا نعلم إن كان قد نفذ أيا منها - يورد الكاتب نصوص كتابات ومناقشات لكن الحكم فى النهاية أنه أخفق ، فهل نقول أخفق الكاتب كذلك فى أن يعطينا صورة مكتملة مبررة لصاحب السيرة ، لا أظنه قصد إلى ذلك منذ البداية منذ سماها سيرة ذهنية وليس سيرة حياة ، فكاتبنا واع بكل ما يدور فى ميادين الكتابة والفكر والفن وقد اختار لبطله السينما أحدث الفنون - فى الخمسينيات - تربت عاطفته فى قاعاتهاونضج ذوقه من خلالها ، وحاول استخدام تقنياتها فى التعبير عن رؤيا فنية خالصة لكنه أخفق .

أخفق لأنه فى الكشف ما قد يُغشى عين الفنان فيكون هلاكه الذى رمز له جيمس جويس بأسطورة إيكاروس الذى شاء الانسلاخ عن الأرض والارتقاء إلى السماء بجناحين يذوب شمعهما إذ يقترب من نور الشمس فيهوى فى البحر قتيلاء جزاء اجترائه على التطلع إلى مراتب الآلهة - أخفق لكنه لم يهزم .

مجنون الحكم (1990) :

هذه رواية من خير ما أخرجت المطبعة العربية فى العقد الأخير ، حصلت بجدارة على جائزة مجلة الناقد للرواية 1990 ، وهى فى ظاهرها رواية تاريخية عن الخليفة الفاطمى المجنون المؤلّه الذى حكم مصر قرابة ربع قرن فى أخريات القرن الرابع الهجرى وأوائل القرن الخامس ، وصبرت مصر على بطشه وجنونه واستبداده كما صبرت على غيره من الطغاة .

لكن ليست هذه رواية تارخية بالمعنى المألوف الذى عالجه جورجى زيدان وعالجه نجيب محفوظ فى بدايات حياته الأدبية عندما كان فى مرحلة التدريب في أواخر الثلاثينيات وأوائل الأربعينيات من هذا القرن . إنها رواية تاريخية تنتمى إلى تيار الحساسية الجديدة كما يسميه إدوار الخراط فنان الحساسيه الجديدة ومنظرها الأول ، وتمتاز الرواية التاريخية الجديدة بعصرنة التاريخ علي حد قوله .

إن مثل هذه الرواية التاريخية تقدم صورة للماضى من خلال ما نعرفه ونعانيه في الحاضر ، وهى بعيدة عن الرواية التاريخية التى تقدم بطولات الماضى ونبالته المزعومة لتذكى الهمم وتبعث الشعوب النائمة كما يرد فى الأناشيد الحماسية .

إن بناء مثل هذا العمل الفنى المتميز - بما يحمل من أغراض متناقضة - مهمة صعبة تقتضى الاحتفاظ بالمحتوى التاريخى مع تقديمه من خلال واقع معاصر ، وبخطاب معاصر ، وذلك بإخال عناصر كوميدية سوداء فى حواشيه والتعليق عليه ، ومن أهم وسائل الكاتب لتحقيقها تعدد الأصوات فى الرواية .

فبعد اختيار عصر من عصور الرعب التى يسكت عنها المتغنون بأمجاد الماضى وبهائه ، يختار الكاتب أصواتا متعددة إلى جانب صوت المؤرخين الذين اعتمد عليهم كالمقريزى وابن إياس وابن تغر بردى ... وغيرهم ممن ينقل عنهم نصوصا بحذافيرها ، ويورد كتبهم فى قائمة « المراجع » وقد يفصل بعض ما يروونه من أحداث بصوت الراوى الذى يشكل عصب السرد فى الرواية ، وليس صوته محايدا أو متعاليا على ما يقاسيه الناس فى مصر من كروب ومحن ، وليس محايدا فى وصف المعارك التى يخوضها البطل المعارض للظلم والطاغوت ، وهناك صوت الحاكم بأمر الله نفسه ،

وهو صوت متعدد النغمات والألوان : صوت الحاكم الباطش الذى يفزع السامعين من خدمه وعبيده ورجال جيشه وحكومته يسمع آمراً بحش الرؤوس ، وبقر البطون والتمثيل بجثث القتلى وحرق الحرث والزرع . ثم هناك صوته فى الرقاع التى تحمل أوامره العجيبة التى صارت مدارا لتندر المصريين عبر التاريخ وكانت تمثل عنتا ومظلمة لرعيته ، ولعل بعضها استقاه الكاتب مما ورد عنه فى كتب الموسوعات التاريخية العربية .

ويضيف الكاتب إليه صوتا جديدا الغالب أنه من إبداعه ، هو صوت الحاكم فى تأمله ومناجاته لربه ، صوت مستبد طاغية يعانى بلبلة الفكر وسقما فى النفس . يضيق صدره فى القاعات والأماكن المغلقة فيهيج إلى الخلاء فى الصحراء وجبل المقطم حيث نسمع مناجاته لنفسه وأحيانا لربه ، وقد استغلق عليه الفهم أمام أسرار نفسه المعذبة المبتهلة فى الصحراء الباغية المنتقمة فى القصر والقاعة والأسواق .

يتخذ الكاتب بطله متمثلا فى شخصية المتصوف أبى ركوة الذى ورد ذكره فى كتب التاريخ ، وقد قام ثائراً يحرض الناس ضد الحاكم حتى هزم وعذب ، وسيق إلى محضره مضروبا مكبلا ، وقيل ورمى بجثته للكلاب والعقبان ، يتخذ منه بطلا لمادة قصصية تختلف فى نسيجها وجوها والشخصات التى تتحرك على مسرحها فى الصحراء الغربية النظيفة الفسيحة ، حيث يلتقى شيوخ حكماء وفرسان أفذاذ ، يتشاورون ويعقدون العزم تحت زعامة أبى ركوة لاجتياح برقة ثم الزحف إلى مصر وتخليصها من الطاغية ، وبعدها الشام ، وتختلف الأصوات المتحاورة والمتسائلة فى مجلس التشاور وعقد الاتفاقيات والمعاهدات فى تلك الصحراء المترامية التى يعيش أهلها فى ضنك ، لكنهم رجال يعرفون مسالك الرمال ومخابئ الماء ويطبقون الأعراف والتقاليد ، يقوم عالمهم نقيضا للعالم الخانق الذى يمثل الكابوس الذى تعيشه القاهرة تحت نير الحاكم .

تذكرنا أصوات الفرسان المتحفزين للهجوم بجيوشهم لتخليص مصر من نير الحاكم بالله المجنون بأصوات أبطال المقاومة والتحرير فى قصص البطولة فى العصر الحديث . وعلى رأس هؤلاء شهاب الدين الذى يمثل الذراع الفاعلة لصنوه أبى ركوة العقل المدبر « قام شاب مدجج بالسلاح معروف بين قومه بشجاعته وبلاغته ، يسمى شهاب الدين بن منذر ، وقال :

« الحياة عندنا يا غرة الهادين ليست كما نشاء ونبغى ، فصول الضيق وحرقة الأيام هدتنا .

اغترينا وافترشنا الأحجار وطفنا سنين عجافا لا نعقل ولا ندري فالينابيع والوديان قصدناها قائلين :

لعل الخلاص فى الماء ، ففاض الماء وأتلف الأقوات وبعضنا

لعل فى الشمس والرمل الخلاص .

لكن يبسنا تفشى العياء يئسنا .

وعلى حافة الاندحار ، رأينا المخرج فى الغارات على الغير ،

فظفرنا بمعركة وأخرى خسرنا ...

يلفنا الصمت بعد كل موت أو مجاعة .

وإن رفعنا الهامات أتى عسكر الحاكم فنينا بالسبى والاحراق فيبقى اليأس ، كما ترى ، كالفأس يحفر فى آفاقنا الخنادق والفيران .

فبالله عليك ، وأنت ابن دوحة وتعرف مثلنا سحق الضيم والطغيان ، لاتغب عنا وإن غابت شمس هذا اليوم أو شموس أيامنا المقبلة » . (ص 117 - 118) .

يرد أبو ركوة على دعوة بنى قرة له بالبقاء بينهم بصوت سياسى يدرك حقيقة الأزمة ومقتضيات التصرف العملى :

« ... وحق فاطر السموات ومبدل الأحوال ، إن لن تروني مقيما بينكم ولو هنيهة ، إن كانت نفوسكم لا تتوق إلى الإلحاجة خسيسة في صدوركم . فإني لم آت وفي نفسي تقليبكم على خصومكم الوهميين ، أولئك الذين لا يقاسمونكم في عراء هذه الصحراء إلا سعير العيش فيها . فأنتم وهم في نظري واعتقادي ، سواسية عند وهاد الضنك والضيق ، تتقاتلون لأنكم أشباه ونظائر ، كل يريد محو عوزه بمحو من يحمل مثله أو أكثر ، تتطاحنون لأنكم تغيبون صانع بؤسكم جميعا أو تستعظمون جبروته ووقاعه ... ولا عدو لكم إلا من طرقكم جميعا وصلبكم ورمى بكم إلى عرض الصحراء حيث يشح القوت ويندر الماء » ص 199 .

يعلو صوت أبي ركوة يشرح ويحلل ويدلّل ، وقد ينقلب الخطاب إلى وعظ وتخويف إذا قام بين أتباعه واعظاء وقد يرق صوته فينطلق بقصيدة أو رجز يركز رؤيته ويعبر عن آماله في مستقبل مشرق لاتباعه من « مغاربة العز » إذا اتحدت كامتهم وصح عزمهم على مقاومة ذلك « الحاكم الفاطمي » فهو « منكر كله » .

« برز أبو ركوة مقتعدا مخدتين ، وشرع يقول بصوت رخيم مؤثر :

أحمد الله رازق نعمتي ومالي ركوتي .

ها إني قد اغتسلت وتطهرت وعلوت ثم علوت فوق وحدتي واندلعت ،

علني أوحد القلوب وألقى الفرج

وددنا ، آه كم وَدَدْنَا لو احتفلنا بمن تبقى من الأحباب

وجعلنا الكلام مسكا وأثرنا الأركان !

وددنا لو بكت العيون غبطة وانتشت الديار ...

لكن كيف والشوكة في اللحم صحت

وصح الجرح وضيق الحال ؟

يسمع صوته حتى بعد موته فى الوصية التى تركها لأتباعه ، يستمعون إليها فى خشوع وتأمل يتناوب تلاوتها وشرحها شهاب الدين وزميله :

« فى اللحظة التى أحاول فيها النطق بالحمد لله على كل نعمة وكل محنه ، تتهالك الدينا فى ناظرى وأكبو . سأستقيم يا أبنائى من برقه ومن كل بلد مقهور وأقول لكم قولا حقا هو كل ما ترونه منى : فيا قرر عينى !

إمشوا فى مناكب الأرض ، وترعرعوا بين المستضعفين والجياع ، لأن عندهم يورق الحزن مع النفوس والأجساد ... إعلموا يا أبنائى ، أنى لست آخر الشهداء ، فخذوا مكانى ، واجلوا من حياتى بعضا من حياتكم ، واجعلوا حياتكم سلاحا فى حالة وعى واستنفار ، وقاوموا فالنصر لكم ، قاوموا ثم قاوموا بكل قواتكم . وإن خسرتم معركة وخانتكم الحظوظ والبشائر ، فأنتم الوحى والآية ... والنصر المكين لذريتكم ولذرية الفقراء ، وسلام عليكم وعليهم » ص 197- 198 .

هل نسمع للمصريين صوتا بين هذه الأصوات ، بالاضافة إلى أصواتهم كأصحاب حاجات ورواة نوادر تخرجهم من مأزق المحاكمة أمام الحاكم الذى يعد بجز رؤوسهم إذا لم يدهشوه فى المحكمة ليطلق سراحهم ؟ .

يقول الحسين بن جوهرالصقلى مخاطبا أبا ركوة : أيها الإمام : لقد جلت بمصر ورأيت بأم عينك طغيان الحاكم الفاطمى وعبثة بالبلاد والعباد ، ويبقى ما رايتة وسمعتة دون هول الخفايا والتفاصيل . وقد عرفت أهالى مصر الطيبين يقاومون الظلم حين يقدرون ويستقرون فى الصبر ،

والنكتة حين يعجزون ، ويعز على أيها الإمام أن أرى الأهالى وقد باتوا يعتصمون بالصمت والهمود ، وخوفامن وقوع استنكارهم واستلطافهم على مسامع أوعيسون جسواسيس الحساكم المدسوسين فى الصدور والصفوف (ص 169 - 170) .

إلا أن الكاتب فى النهاية يسمع الحاكم صوت المصريين فيما يمكن أن نسميه بلغة عصرنا منشورات سرية وملصقات تظهرعلى الجدران ، تسخر من الدكتاتور و تسبة وتقذع في السب وتكشف عن أسرارة المخزية ، وتضيق علية الخناق فيزداد اضطرابة النفسى ويفر الى الخلاء ويسلط عبيدة على اهل القاهرة يحرقون بيوتهم وشوارعهم ويسومونهم العذاب وهو يتفرج من المقطم فى حبور ويذكرنا بالطاغية المجنون فى تاريخ روما يغنى على قيثارة والمدينة تحترق .

يطلق الكاتب لقلمه العنان فى الصفحات الختامية من الرواية وهو يصور الحبور والاحتفال بتخلص البلاد من الحاكم فيركز على تحرر النساء من الحبس فى دورهن ويصور مواكب الفتيات الأبكار فى احتفالهن وكأنه يصف أهل مدينة حديثة تحتفل بجلاء المستعمر، وقد يتفظع مؤرخ من مثل هذا التجاوز فى رواية تاريخية ، ولكننا نقول ليست هذه رواية تاريخية بالمعنى الذى قصده والترسكوت أو الكسندر دوما . إنها رواية عن عصرنا هذا اتخذت ثوب التاريخ ، لكن المؤلف فصله بتقنيات الحداثة أو الحساسية الجديدة .

الضوء الهارب
لمحمد برادة

سـيزا قاسـم

إن تجربة قراءة رواية محمد برادة الثانية ، الضوء الهارب ، المنشورة سنة 1993 تجربة غريبة . فالرواية فى مظهرها بسيطة ، واضحة ، سلسة ، جذابة تشدُّ القارئ إليها من خلال سحر « الحكى » . فمحمد برادة يتمتع بملكة غريزية تستطيع أن تحول التجربة - مهما كانت عادية - إلى « حكاية » . كثيراً ما ننسى فى النقد الحديث أن أساس الرواية هو الحكى ، الحكى بمعناه البدائى ، الطفولى الذى يثير فضول القارئ - المستمع - إلى معرفة حدوث وقائع أبطالها : أناس فى الزمان والمكان . أن يتفاعل مع هؤلاء الأفراد ، يحزن ويفرح معهم ، يهلع لمحنهم ، ويضحك معهم عندما يضحكون . وقد استهدف محمد برادة إعادة الرونق إلى جاذبية « الحكى » ، أن الرواية تقرأ دفعة واحدة ، تحمل القارئ على موجات « الحكى » المتعاقبة ، مثل موجات بحر طنجة الذى يعشقة بطل الرواية العيشونى ، ولكن هذا الرونق ليس رونقا بريئا ، إنه رونق خادع ، يستدرج القارئ ولكنه يخدعة ، حيث أن « الحكى » الجذاب يحجب عالما خاويا ، مفرغا من الحقيقة ، ف « الحكى » هو الحقيقة الوحيدة ، الحياة ليست إلا « حكاية » من بين عدد

هائل من الحكايات المتخيلة ، أو الوهمية ، أو المُخْتَلقة ، أو الكاذبة ، فلا فارق بين حكايات ألف ليلة وليلة وحكايات حيوات أبطال الرواية . إن عالم الضوء الهارب عالم وهميّ ، مجرد من اليقين ومن القيم ، عالم مُراوغ ملتبس .

فالرواية لها بنية حلزُونية : تبدأ من البداية إلى النهاية ولكن هذه النهاية قد تكون منطلقاً لبدايةٍ أخرى ، فالحكى لا ينتهى أبداً . ولكل حكاية احتمالات مفتوحة .

ويتكون صلب الرواية من أربعة فصول مرقمة من 1 إلى 4 ، وجزء خامس لا يحمل رقما بل عنوانا : « من دفاتر العيشوني » . وهذا الجزء هو مذكرات العيشوني ، أحد الشخصيات الثلاث التى تحكى الرواية قصَّتَهم . العيشونى رسام فى العقد السادس من عمره يدون مذكرات متفرقة خلال مسيرة حياته الطويلة ، فقرات مقتضبة تقتنص بعض اللحظات الوامضة من حياته ، ليست محددة بتواريخ معينة ، فقط أوقات من الليل أو النهار « بعد الظهر ... ليلاً ... مساء ... آخر الليل ... » فالسنوات ، أو أيام الأسبوع ، أو المكان ليست هى المعالم التى تحدد الخبرة الإنسانية ولكن الحياة هى مجرد تَتَابُعِ لحظاتٍ معاشة لا ترتبط الواحدة بالأخرى فى تسلسل زمنى مُطَّرِد . وفى لحظة يشعر العيشونى بالسأم ، ويفقد الحماس فى متابعة الكتابة ولكنه يشعر بالأسى تجاه ما كتبة فيرى أن هذه المذكرات نواةً لرواية .

« لكن ما خططته فى هذه الدفاتر غدا عزيزاً لديّ ، جزءا من « أخر » كامنٍ فى أعماقى ، لذلك لا أريد أن أمزقه . فكرتُ أمس ، أن أعطى نسخة منه لأحد أصدقائى الروائيين المحترفين ليتخذ منه نواةً لرواية مثيرة يتولى هو صياغتها » .

غير أن هذه المذكرات مليئة بالثغرات والمساحات البيضاء ، والمبهمات ، لا تخضع لنظام أو ترتيب . ولذلك لابد للروائى أن يدخل على هذه المذكرات نظامًا وأن يملأ الفراغات من خلال عمل خياله ، ويدرك العيشونى أن الرواية لن تكون سوى واحد من الاحتمالات التى يمكن أن تصاغ بها هذه المذكرات ، فيقترح على صديقه الروائى ثلاثة احتمالات يمكن أن تصاغ بها قصته مع غيلانة وفاطمة وما حصده خلال ما يقرب من ستين عاما . ولكن هذه الاحتمالات الثلاثة لا تشكل حصراً لكل الاحتمالات الممكنة ، إذْ ليست سوى أمثلة لغيرها ، فهناك احتمال رابع وخامس ..

(الضوء الهارب 177 - 174) .

ويجب ألا تختلط على القارئ فكرة الاحتمالات المتعددة لصياغة الرواية مع صيغة تعدد الأصوات التى ألفناها فى شكل الرواية الحديثة : إذ أنهما تتمايزان تمايزا جوهريا ، رغم ما قد يبدو من تشابه ظاهرى . فبينما توجد حقيقة واحدة فى الخارج فى صيغة الأصوات المتعددة يستكشفها القارئ من الأصوات المختلفة التى يروى كل منها نظرته للواقع ؛ فإن فكرة الاحتمالات المختلفة تنفى الحقيقة الواحدة وتُقدّم تنويعاتٍ محتملة ومختلفة لما يمكن أن يكون . إن فكرة تعدد الاحتمالات الممكنة قد تكون صورة من صور التنويعات على تيمة variations sur un théme التى نجدها فى الموسيقى ، وهى تعبير عن خُصُوبة خيال الفنان وتعدد رؤاه . فالمحرك يكون عبارة عن عدد محدود من التيمات الموسيقية ، تُستَلْهَم غالباً من عمل موسيقىّ سابق ، يستخدمها الفنان منطلقا للتجريب فى دلالات مختلفة - مثل تَنْويعات « بتهوفن » على نغمة من ديابللى ، وتبلغ من العدد اثنتينْ وثلاثين ! وهى من أخصب أعماله . إن التنويعات على تيمة هى مِنَ

الاساليب المألوفة فى التأليف الموسيقى العالمى ، ونراها متأصلةً فى الموسيقى العربية والهندية . كما نجدها معروفة فى الفن التشكيلى ؛ فبعض الفنانين يتبنون تيمة معينة ويتناولونها فى أعمال متعددة مثل دوجا (أو الأخوين وانلى) بالنسبة لراقصات البالية . ويقدم لنا برادة العيشونىَّ فى رواية الضوء الهارب واحداً من هؤلاء الفنانين التشكيليين الذين كرسوا أعمالهم لتيمة واحدة وهى العارى le Nu ، فكل أعماله ماهى إلا تنويعات على تيمة جسد المرأة العارى .

إن أسلوب التنويعات على تيمة المتأصل فى الموسيقى والفنون التشكيلية يصعب انتقالة إلى اللغة إلى حد بعيد ؛ إذ أن الأدب يتعامل مع وحدات دلالية أكبر من الكلمات . فعندما ألف جان جيرودو مسرحيته Amphitryon 38 أسماها كذلك لأنها كانت الصيغة الثامنة والثلاثين لمعالجة موضوع Amphitryon فى الأدب العالمى ؛ لا أن يكتب هو نفسه 38 مسرحية حول تيمة امفيتريون !! إن الفارق بين التنويعات الأدبية والتنويعات الموسيقية أو التشكيلية هو درجةُ التجريد الموجودة فى الفنون الموسيقية والتشكيلية ؛ بحيث أنها تفتقر إلى موضوع أو دلالة واضحة ، فالمهم فى الفن التشكيلى ليس « الموضوع » ولكن علاقات المفردات بعضها ببعض بحيث يتخلق نغم أو تكوين جديد مُبتَكَر لم يسبق له الوجود . ويبدو لى أن برادة اختار فنانا تشكيليا ليكون شخصية من الشخصيات الرئيسية فى روايته (ولا أذكر أنّى قابلتُ رسامين أو مؤلفين موسيقيين أبطالا فى الرواية العربية من قبل) ليشير إلى قصور الكلمات فى التعبير عن منطلقات الخيال الذى يحاول اقتناص الضوء الهارب . تقول فاطمة للعيشونى :

لعلك تستطيع ، من خلال تصويرى اللفظى لتلك الحالة التى مَرَرْتُ بها ، أن ترسم بورترية لامرأة مفرغة ، معلقة خارج الكلمات وترجيعات الماضى الموشى . أظن أن الرسم يسعف أكثر من الكلمات ؟ (128) .

إن التنويعات على تيمة تفترض بدءاً وجود تيمة معروفة ومحددة ينطلق منها الفنان ، فيطلق لخيالة العنان ، وكأن التيمة هى الجذوة التى توقد نار الخيال . وتظل الجذوة متقدة فى كل تنويعة من التنويعات ، لا تغيب أبدا . وبذلك تعطى نوعا من الثبات فى التغير ، نوعا من الطمأنينة ، والشعور بالألفة . فالمستمع يطرب لإعادة اكتشاف التيمة وكأنها أصبحت جزءا من وجدانه العميق ، ينتظرها ، يحاول التعرف عليها ، يحاورها ، يلعب معها لعبة « استغماية » ، وكأنها الوجة الحقيقى الذى يتخفى تحت مجموعة الأقنعة . إن بويطيقا التنويعات هى فى الحقيقة بويطيقا تلاحم الذات والآخر مندمجينْ منسوجينْ الواحد فى الآخر ، فهذه البويطيقا أساسها الحضور : حضور الاخر فى الأنا ، حضور التيمة فى التنوعية ، حضور نبرات الصوت الأول فى الصوت الثانى المبتدع ولا يحاول أبدا الصوت المبتدع أن يفلت من نير الصوت الأول .

إن الاحتمالات فى رواية الضوء الهارب مبنية على مراوغة ، كأن التيمة قد فُقدتْ أو تلاشت أو لم تُوجد أصلا ، وحلّت محلها الاحتمالات . فبين أيدينا عمل تخييلى ابتدعه روائى تخيلى محترف من أصدقاء شخصية تخييلية أخرى هى العيشونى ، فالرواية مستوحاة من مذكرات كتبتها هذه الشخصية التخييلية ، غير أن الشخصية التى تتكشّف فى مذكرات العيشونى ليست هو ولكنها « آخر » كامِنٌ فى أعماقه .

ويتكشف لنا أن العيشونى « الحقيقى » الذى كتب المذكرات فى الجزء الأخير من الرواية قد تحول إلى شخصية روائية ، فى الفصول الأربعة الأولى ، هذا بالإضافة إلى أن العيشونى الذى يوجد فى المذكرات ليس العيشونى الحقيقى حيث أنه كما يعلن جزء من آخر كامن فى أعماقة ، إن هذه المراوغة تمثل عصب الرواية .

ويأتى الفصل الأول متصدرا بشاهد مقتبس من كتاب ما ، يقول الشاهد :

... أكثر من واحد مثلى ، بدون شك ، يكتبون لكى لا يعود لهم وجه . فلا تطلبوا منى مَنْ أكون ولا تقولوا إن على أن أظل أنا نفسى : فهذه أخلاق الحالة المدنية التى تضبطها أوراقنا الشخصية ، لكن عليها أن تتركنا أحراراً عندما يتعلق الأمر بالكتابة .

كاتب سها البال عن اسمه

(ميشل فوكو ؟؟) (7)

تبدأ الرواية باستشهاد من كاتب مجهول الهوية « كاتب سها البال عن اسمه » ، كاتب قد يكون ميشيل فوكو ؟ وقد يكون أخر ؟ ومن هنا تتخلخل نسبة النص إلى الكاتب ، وهى من أهم ما يميز هوية النص ، أو القول . فالمنطوق لا يكتسب دلالة إلا من خلال نسبته إلى ناطق أما إذا انتفت العلاقة بين القول والقائل ، وانفصم القول عن قائلة فإنّه يكتسب استقلالاً يجعله قابلاً لمزيد من التفسيرات والتأويلات . إن النص نفسه الذى يستشد به برادة افتتاحاً لروايته يزيد من هذا الغموض فإنه يعرف الهدف من الكتابة بأنها وسيلة لتحطيم هوية الذات ، وتلاشيها . فمن يكتب لكى « لا

يعـود له وجـه » ، أن ينسى من يكـون ، أن يتـبـدل ويـتـحـول ، فـالكتـابة هي الحرية المطلقة ، ولكن هذه الحـرية لا تنطلق مـن مـعطى هو الذات ، الحـرية هنا تسـبـق وجـود الذات ، فـالذات ، ويمثل لهـا النص المسـتـشـهـد به بـالوجـه ، لا وجود لها بل هي مجرد مجموعـة لا متناهية من الاحتـمـالات يمكن أن تتحقق من خـلال الكتـابة . لقد كثـر الكلام في النـقد الحديث عن « الأقنعة » ولكن السـؤال المطروح بالنسبة للقناع هو ماذا يخـفي القناع ؟ هل يخـفي « الوجـه الحـقـيـقي » للشـاعـر ؟ ومـاهو هذا الوجـه ؟ إن المزعـج حـقـا والذي لا يمكن أن يتحقق إلا من خلال اللغة ، أن نـخلع القناع فلا نجد من تحته وجْهاً ، أن نجد لا شيئ ، فـراغ ! فـلا جـوهر وراء المظهر ، لا حـقيـقـة ثابتـة يمكن اكتـشـافـهـا أو معرفتها ، لا يقين وراء سلسلة الاحتمالات .

إن فكرة الاحـتـمـال في رواية برادة لاتقـدم لنا عـالماً مـحـدداً ، له قـوانينه التي يتقبلها القارئ ويلتزمها إلى نهاياتها المنطقية ؛ بل هي تشكك القارئ في هذا العـالم التـخـيـيـلي وتنبهـه دائمـا إلى هشـاشة هذا العـالم وأنه ليس إلا احتمـالا اختـاره الروائي الوهمي الذي اختـاره العيشـوني ليـقدم قصتـه ، وأنه كــان فـي إمكـانـه أن ينعطف بالأحــداث أي منعطف أخــر يَعِنُّ له وأن النص الروائي الذي بين أيدينا هو في جوهره نص مـتـغـير ، قـابل لأن يكون « آخر » ، وتتـخلل هذه الاحتـمـالات جـمـيع مـسـتـويات الروايـة ، وتتـجلى في تصـور الكاتب لشخصياته . إن رواية الضوء الهارب هي في الواقع قصة العيشوني مع غيلانة وفاطمة ، كما حددها العيشوني في تصوره للرواية ، أي هي قصة عــلاقــة بين رجل وامــرأتين ، فــهي إذن قـصــة حب إذا أردنا أن نصنف هذه الرواية ، وقـصــة حب تتـبنى نموذج الثـالوث : الزوج والزوجـة والعـشـيق ، أو الزوج والزوجة والعشيـقة إلخ ... ، غيـر أن الثالوث هنا هو الرجل وعشيـقتـه

السابقة وابنتها ، وهذا ثالوث من نوع يخرج عن المألوف ، ويصبح أكثر غرابة عندما نتأمل طبيعة الشخصيات الثلاث ونوع العلاقة التى تربط بينهم : إن العيشونى (صاحب المذكرات لا العيشونى بطل رواية الضوء الهارب) عندما يتأمل حياته وعلاقته مع غيلانة (عشيقته السابقة) وفاطمة (ابنتها) يشعر أنهم (وجدوا) دائما على الهامش قياسا إلى من يعتبرون أنفسهم « ناس البلد » وحراس تقاليده مواضعاته . غير أنه ليس هو والمرأتان وحدهم الذين يَرَاهُمْ هامشيين بل يجد أن أشباههم كثيرون يتناسلون بنسب مخيفة ... ويتساءل العيشونى : ألن يؤدى ذلك إلى تغيير المعادلة فيحاصر الهامشيون المركزيين ؟ (176) . إن القضية بالنسبة لشخصيات هذه الرواية هى الصراع بين الهامش والمركز ، غير أن هذا الصراع لا ينتهى بالضرورة بقهر الهامش إذ أن المركز أخذ يتآكل ، وأخذت المساحة التى يشغلها الهامش تمتدُّ حتى أنه فى النهاية قد يضيق الخناق على المركز ، دون أن يكتسب مركزية جديدة .

لقد حلت الشخصية الهامشية فى هذه الرواية محل الشخصية المغتربة وهذا التحول له شروح كثيرة . كان البطل المغترب الذى ابتدعه « ألبير كامو » فى رواية الغريب بطلاً تراجيديا له جذور فى الوجودية والماركسية ، أما الشخصية الهامشية فأساسها البطل العدمى الذى توجد جذوره فى أدب الاضمحلال والنهيلية النتشية . الوضع الحضارى الراهن الذى نواكبة اليوم فى الشرق والغرب على السواء . لقد تغيرت الخريطة الفكرية والمناخ النفسى والعاطفى فى السنوات الخمسين الأخيرة وأصبحت معالم الطريق غائمة سدامية . إن الفلسفة التى تتغلغل فى الفكر هى فلسفة « غير المؤكد » l'incertain ، كما يعرفه « إدجار موران » Edgar Morin ، إذ يقول .

عندما أردت أن ألقى نظرة على العالم الحالى فى كتابى لكى نخرج من القرن العشرين ، شعرت بأننا نعيش الأن فى « ظلمات وضباب » ، إن مستقبل العالم لا يمكن التنبؤ به وأن مجموع الأفعال وردود الأفعال تتهرب من قبضتنا ... إن العالم غير مؤكد ، والمستقبل غير مؤكد ، والقناعات المرتبطة بفكرة التقدم المضمون انهارت ، والفكرة أن العلم والتكنولوجيا سيؤديان إلى الخير انهارت ، كل هذا يجعل سوس الشك وعدم التأكد ينخر فى نفوسنا ...

هذه الهلامية تحكم بناء الشخصية الروائية فى الضوء الهارب . فالذات مفرغة من الداخل وكأنها مسرح يظهر عليه شخوص عديدون هم بالنسبة للذات « آخرون » . يقول العيشونى :

عشت ، طوال ما تبقى من تلك الليلة إحساسات صيرتنى آخر / آخرين . ليست كل الحركات والتجارب متساوية فالمقياس عندى - بعد تلك الليلة - هو حلقة التناسخ والتوالد التى تصبح الذات مسرحاً لها . (54) .

إن التناسخ الذى يتحدث عنه العيشونى فى هذا الشاهد والتوالد هو أن تحل فى هذه الذات المفرغة من « الأنا » « أنوات » (جمع أنا) مختلفة ومتعددة . إن هذا النوع من الشخصيات الروائية تعبر عن داء جديد من الأدواء التى اعترت الإنسان الحديث ، ولم تتصدر ساحة المنتج الروائي إلا فى المرحلة المعاصرة التى نعيشها اليوم ففى منتصف القرن كانت شخصية الغريب عند كامو ، وهى الشخصية النمطية التى جسدت الإنسان المغترب . فقد قدم بعض النقاد قراءة نفسية لهذه الرواية كشفت أن حياة « مورسو »

بطل كامو يمثل بطريقة جلية جميع أعراض مرض السكيزو - بارانويا schizo-paranoia ومن أهم هذه الأعراض فُقْدان التواصل الإنساني ، والإنغلاق على الذات ، وفقد القدرة على التفاعل مع الواقع إلى غير ذلك من مظاهر هذا المرض النفسي . أما بالنسبة للشخصيات التي يقدمها برادة فإنها تعاني من « تعدد الشخصية » multiple personnality . ومن أعراض مرض تعدد الشخصية الافتقار إلى نواة أصلية للشخصية تتمركز حولها جميع عناصر الشخصية وخبراتها الحياتية . فالجسد هو العنصر الثابت الوحيد الذي يتقمصه شخصيات مختلفة لا تعي الواحدة منها وجود الأخريات ، إن صورة الذات على أنها مسرح تظهر عليه تباعا شخصيات مختلفة يؤكدها اختيار برادة أن يضع نصاً روائياً آخر كخلفية مرجعية لنصه . هذا النص هو رواية « آحاد مدموزيل بونون » للكاتب الفرنسي جاك لوران .

يقول محمدبرادة في الصفحة الأخيرة من رواية الضوء الهارب :

أُنَوِّهُ بالمساعدة التي أمدتني بها شخصية مدموازيل بونون بطلة رواية Les Dimanches de Mademoiselle Beaunon للكاتب جاك لوران Jacques Laurent ، نشر كراسي 1982 ؛ فلولا ريادتها وذكاؤها المتميز ، لما استطاعت فاطمة قريطس أن تواجه محنتها في دار الغربة .

من هو جاك لورون ؟ وما هي هذه الرواية التي أصبحت بطلتها ملهمة بطلة محمد برادة ؟ جاك لوران كاتب ، بل كتّاب ، ولا أبالغ في هذه التسمية حيث أنه ألّف عدداً من الكتب تحتب أسماء مستعارة تزيد على العشرة أسماء . فكان يكتب نقداً فنياً باسم .وكتابات تاريخية باسم آخر . غير أنه اشتهر باسمين في كتابة الرواية ، اسم سيسيل دوسان لوران Cecil de Saint Laurent ، الذي قدم تحته مجموعة كبيرة من روايات

القصص الغرامية الجماهيرية التى لاقت نجاحا كبيرا بين العامة وهى مجموعة « حبيبتى كاولين Caroline Chérie » ، وكان يكتب الرواية منها فى ليلتين أو ثلاث ليال ، وكانت هذه الروايات تُدرُّ عليه مالاً طائلا ؛ يتعيش منه ويمول به أعماله الأخرى الجادة ، كما نشر من جانب آخر باسمة الحقيقى ، جاك لوران روايات أخرى حازت تقديرا كبيرا من النقاد ظهرت أولها سنة 1948 بعنوان الأجساد الهادئة Les Corps Tranquilles وقد اعتبرت هذه الرواية من أوائل نماذج الرواية الجديدة . ثم حصل على جائزة جونكور Goncourt سنة 1971 لروايته الحماقات Les Bêtises وقد توجت حياة جاك لوران بدخولة الأكاديمية الفرنسية فى مكان فرنان بروديل . يصعب على النقاد تصنيف جاك لوران.فقد وجد فيه بعض النقاد كاتبا من اليمين المتطرف لدفاعه عن المريشال بيتان ومساندته لحرب الجزائر ، غير أنه من جانب آخر يعلن كراهيته لليمين ، يحارب الجيش والكنيسة ، لا يملك أى شئ رغم أنه أصبح ميليارديرا فى سن الخامسة والثلاثين . وإذا كان هناك تعريفاً توصل إليه بعض النقاد فهو أن جاك لوران « ضد » ، إنه ضد اليسار ، وضد اليمين الديجولى ، ضد النساء اللواتى يرتدين الجينز ، ضد نفاق المجتمع ، ضد الجزائر حرة ، ضد ... ضد ...

لقد ابتدع جاك لوران فى روايته آحاد مدموزال بونون شخصية غريبة ، شاذة insolite عاشت يولوند بونون أكثر من حياة ، حياة على السطح لاتتعدى الأطر الاجتماعية الشائعة ، وأخرى فى الخفاء ، كانت تعيش أيام الأسبوع فى عملها ثم تعود وحيدة إلى مسكنها ، أما أيام الآحاد فكانت تذهب إلى بعض المتاحف تتصيَّد الرجال . ولم يكن إشباع الرغبة الجنسية هو دافعها الوحيد ، بل كانت هناك دوافع أخرى من أهمها اختلاق

شخصيات من ابتداع خيالها تتقمصها لفترة وجيزة ثم تخلعها وتقذفها بعيدا عنها مثل الرداء المهمل . فكانت مدموازيل بونون تتمتع بخيال فضفاض ، ولم يكفها أن تحلم بل كانت الرغبة في تحقّق هذا الخيال وازعاً قويا لخوض هذه المغامرات ، إن المحور الأساسى لرواية جاك لوران هو تعدد الشخصيات التى تسكن الجسد الواحد .

ماذا جذب محمد برادة إلى جاك لوران ؟ ولماذا افتتنت بطلة رواية الضوء الهارب بشخصية مدموازيل بونون غريبة الأطوار ؟ يبدو لى أن فى هذا الافتتان وهذا الانجذاب إشارة إلى الدلالة العميقة لرواية الضوء الهارب . إن محور هذه الرواية هو قضية الهوية الذاتية ، كيف تتشكل هذه الهوية أو بمعنى أصح كيف تتحلل ؟

ماهى العناصر التى تُشكِّل الذات والتى تضمن استمرارها فى الزمان ؟ ما هى العناصر الثابتة التى تضمن استقامة الذات بحيث تظل الذات هى نفسها بالرغم من التغير الذى يطرأ عليها ؟ ما طبيعة هذه النواة الثابتة التى لا تتبدل على الرغم من التطورات التى تنتاب الذات ؟ هل تسكن الجسدَ ذاتٌ واحدة أو ذواتٌ متعددة ؟

إن رواية الضوء الهارب هى ، فى رأيى ، طرح لعملية تفريغ الذات من الهوية ، كيف تتشكل الذات ؟ نستطيع أن نقول إن الذات هى الجانب المعنوى للجسد المادى . هى مجموع من الصفات التى تضاف إليها الخبرات المخزونة فى الذاكرة ، فالذاكرة هى عماد من الأعمدة الأساسية لاستقامة الذات ، غير أن برادة يحطم هذا الجانب عندما يشحن ذاكرة الشخصية الروائية بذكريات ليست لأحداث عاشتها الشخصية ، ولكنها ذكريات أناس آخرين حكوها . يقول العيشونى :

« هل الذكرى مشاهد عشناها بالفعل أم أننا نعيشها بالتذكر عبر مايخبرنا به الآخرون ؟ (53) .

ومن ثم فمخزون الذاكرة الذى يضمن استقامة الذات وتكاملها يشحن بقصص خبرات الآخرين على أنها خبرات الذات ، هذا من جانب ، ومن جانب آخر يثير هذا الخلط بين ذاكرة الذات وذاكرة الآخر الشك ، فى ذهن القارئ ، عن حقيقة ما يحكيه العيشونى عن نفسه . هل حقا عاش ما يدعى أنه عاشه أم أنه يختلق هذه القصص ؟ إن مخزون ذاكرة الشخصية الروائية لم يكن موضع شك فى الرواية التقليدية ، فالماضى الروائى كان يقدم فى بعض الأحيان فى صيغة ذكريات يجترها البطل ، لتقديم الفترة الزمنية السابقة على الزمن الروائى ، ولتعريف القارئ بمكونات الشخصية ، وكان الشك يغلف طبيعة الذكرى لا حقيقتها ، فالذاكرة لا تختزن الوقائع كما هى ولكنها تُبْدلها وتحورها وتغيرها وتضفى عليها صفاتٌ جديدة سواء بالحسن أو القبح ؛ غير أن الروائى كان يشرك القارئ فى عملية تعديل الذكريات وتغليفها بعبق الزمن . أما فى الضوء الهارب فالأمر يختلف حيث أن الذاكرة لا تبدل طبيعة الذكرى ولكنها تغير نسبة الذكرى من ذات إلى ذات أُخرى بحيث تتداخل الذوات بعضها فى البعض بشكل يجعلها تفقد حقيقة هويتها . هل لنا بعد ذلك أن نثق فيما يقوله لنا العيشونى عن نفسه ؟ عن ماضيه ؟

أما المدخل الآخر إلى تكوين الهوية الذاتية فهو التمييز بين الواقع والحلم بين الحقيقة والوهم ، بين اليقظة وأضغاث الأحلام ، بين الصدق والكذب ، بين الأمانة والادعاء . تعيش شخصيات الضوء الهارب فى فضاء تختلط فيه الحدود بين هذه الثنائيات . فالحلم يحتل مكانة هامة فى النص الروائى

بحيث يختلط على القارئ التمييز بين الحلم واليقظية ، لايقدم فى موضع من المواضع للحلم بل ينتقل دون مقدمات لعالم الحلم بحيث يرتبك القارئ ولا يتنبه إلى أنه انتقل إلى عالم آخر إلا فى نهاية « قصة الحلم » . أما الوهم فالشخصيات جميعها تشعر أنها تعيش « وَهْمًا » ، بل « أوهاماً » بل نستطيع أن نذهب أبعد من ذلك إذا قلنا إن الشخصيات لاتعيش حياتها بل تمثلها فهى أقرب إلى ممثلين يلعبون أدوارا تميلها عليهم الظروف والأهواء يقول و . ه . أودن .W.H.Auden فى كتابه عصر القلق .

« البشر بالضرورة ممثلون لا يستطيعون أن يصبحوا شيئا قبل أن يتقمصوا أدوارهم . ويمكن تقسيمهم ، لا إلى منافقين وصادقين ، ولكن إلى عقلاء يعرفون أنهم يمثلون ومجانين لا يعرفون ذلك .... » .

تعيش شخصيات الضوء الهارب فى حالة « سديمية » ، فى فضاء هلامى متمثلا فى مدينة طنجة ، الساحلية الفاقدة الهوية التى تبدلت على مر العصور وأصبحت مأوى لكل مغترب ، لكل منفى من وطنه ، لكل هارب من حقيقته ، يعيش فيها حياة وهمية من خلق خياله . إن « الضوء الهارب » هو ضوء شوارع طنجة وأزقتها التى يحتمى فى متاهاتها من يَودُّ أن يفقد نفسه .

إن الاستعارة – وهى تمثل عصب رواية الضوء الهارب – هى استعارة « الصدى » غير أن برادة حوّل دلالة هذه الاستعارة . فبينما يشير « الصدى » إلى وجود الأصل « الصوت » ؛ إلا أن برادة هنا يلغى الصوت ويحتفظ بالصدى ، يقول العيشونى :

أتحدث إليك وأنا لا أدرى لأى الأناسى ، لأى الأصوات كنت الصدى (٧٠) .

وتتكرر الاستعارات التى تدل على الخواء فى هذا النص ، فالصدى ، والظل ، والجلباب ، وقماش اللوحة الأبيض الذى لا يستطيع العيشونى أن يخط عليه خطا واحدا كلها علامات على تفريغ الحقيقة من جوهرها .

إن رواية الضوء الهارب هى رواية نهاية القرن العشرين ، رواية الاضمحلال الذى نعيشة اليوم .

يستطيع الفنان أن يقتنص « روح العصر » وأن يعبر عن هموم الناس وانفعالاتهم ، بل يتمكن من الغور فى أعماقهم ليستشرف مالا يشعرون به وما لايعونه ، هذه هى وظيفة الأدب منذ وجد ومن هذا النبع تنشأ قيمته الكبرى . وإذا كانت هذه الوظيفة تنطبق على الأعمال الأدبية بصفة عامة فهناك بعض الأعمال تتميز بالنتوء وسط الإنتاج الأدبى لأنها تطأ مناطق مجهولة خفية عميقة الجذور لم تكن قد ظهرت على السطح من قبلها . أذكر من هذه الأعمال فى الأدب الفرنسى رواية الغريب لألبير كامو ، وفى الأدب العربى المعاصر رواية تلك الرائحة لصنع الله إبراهيم . إن رواية محمد برادة الضوء الهارب من هذا النوع من الأعمال .

لم أذكر روايتى كامو وصنع الله إبراهيم جزافا ولكننى ذكرتهما لأننى أشعر أن الغريب وتلك الرائحة اقتنصتَا « روح العصر » فى منتصف القرن بينما تمثل الضوء الهارب وضعية الإنسان الحديث فى نهاية القرن العشرين . إن رواية محمد برادة هى تشكيل جديد للاغتراب كما عرفه الأدب المعاصر فى الشرق والغرب على حد سواء .

عندما ظهرت رواية الغريب لألبير كامو سنة 1942 هزت الساحة الأدبية مثل القنبلة . وقد ظهرت هذه الرواية أثناء الحرب العالمية الثانية والتى كانت تمزق قلب الحضارة الأوربية . فولّدت نَوْعاً من البطل الروائى

جسّد روح العصر بكل أبعادها : الأنطولوجى والاجتماعى والسياسى والنفسى ، فأصبح مورسو نمطا نموذجيا للأنسان المغترب فى منتصف القرن العشرين ؛ وحظيت الرواية باهتمام بالغ عبر العقود ، وترجمت إلى أكثر من خمس وعشرين لغة ، واعتبرت لا أفضل رواية فى جيلها فحسب بل واحدة من أعظم الأساطير الفلسفية التى ولدها الأدب المعاصر . إن مفهوم الاغتراب من المفاهيم المحورية فى الأدب المعاصر بل فى الفكر والحياة المعاصرين ، ويمكن تحليل هذا المفهوم فى محاور ستة : الأحساس بالعجز والافتقار إلى الحول والقوة ، الإحساس بأن قدر الفرد لا يخضع لإرادته ، ولكنه خاضع لعوامل خارجية مثل الحظ أو الصدفة أو المؤسسات المنظمة للحياة ؛ اللامعنى الذى ينبع عن عدم الإمكان فى فهم الظروف العامة التى تتحكم فى تنظيم العلاقات العامة والخاصة للبشر ، أو من إحساس عام عن عدم جدوى الحياة ؛ الافتقار إلى نواميس ، عدم الالتزام بقواعد تضبط التفاعل الاجتماعى (ومن ثم إنتشار الانحراف ، الشك ، التصارع الاجتماعى المحموم . إلخ ...) ؛ الالستلاب الثقافى الاحساس بالانفصام عن القيم المستتبة فى المجتمع (مثل ثورة المثقفين والطلاب ضد المؤسسات التقليدية ؛ العزلة الاجتماعية والإحساس بالوحدة أو الاقصاء من حلقة العلاقات الاجتماعية (كما يحدث بالنسبة للأقليات العرقية) ؛ الاستلاب عن النفس ، وهذا الإحساس من الصعب تعريفه من جانب وهو من جانب آخر بيت القصيد وركيزة مفهوم الاغتراب ، وهو أن الفرد وكأنه فقد القدرة على أن يتواصل مع نفسه .

لقد تمكن كامو بعبقريته الخاصة أن ينسج كل هذه العناصر المكونة لظاهرة الاغتراب فى شخصية بطله مورسو . وتفاعل مع مورسو القراء على

اخـتــلاف جنسـيـاتهم وثقـافـاتهم . ولكن يبـدو لى أن الرواية العـربيـة لم تسـتـوعب الغـريب لحظة مـيـلاده فكانت فى الأربعـينات مـازالت فى طور الواقـعـيـة ، ولم يكن « داء العـصـر » قـد انتـقل إلى المجـتـمع العـربى بعـد ، فـجيل الأربعينات والخمسينات كان ينتمى إنتماءً عميقاً إلى مجتمعه ، وكانت الأدواء التى يعانى منها تختلف من حيث الطبيعة عن داء الاغتراب ، هذا بالإضافة إلى عدم فعاليـة التيـارات الفلسـفيـة الوجودية فى المجتمع العـربى . لم تظهـر رواية الغـريب على السـاحـة العـربيـة إلا فى نهـاية الخمسينات فى ترجمة عربية نشرت فى بيروت واحتفت مجلة الآداب بهذه التـرجـمـة وأخذ الجـيل الشـاب ينكبُّ على قراءتهـا وأحبَّ كـامـو حـبا جـمـا واستشعر فى كتاباته نوعا من التعبير عن همومه ، وعن « غربته » . وأظن أن برادة كان من هؤلاء الشباب ، بل ربما كان أقرب من الشباب المصريين من كامو لتغلل الثقافة الفرنسية فى المجتمع المغربى ، ولمعرفته باللغة الفرنسية . لقد أخذ البطل المغترب يتسلل إلى الأدب العربى ، وأخذت ملامحة تكسو وجوه الشخصيات الروائية حتى وجد تجسيده فى رواية غيَّرت ملامح الكتابة الروائية العربية وهى رواية تلك الرائحة لصنع الله إبراهيم .

لم يأخذ الاغـتـراب العـربى شكله النهـائى إلا بعـد هزيمة 1967 وجـد تشـكيله الفنى عند أدباء السـتـينات الذى ينتـمى إليـه صنع الله إبراهيم . غيـر أن صنع الله إبراهيم يمثل نـوْعـاًمتـفرداً من الـكتابة فى الرواية العـربيـة ، نوعـا يختـلف عن غـيره من كُتَّاب جيلـه ، استطاع أن يقتنص روح العصر « العـربى » فى روايتـيـه تلك الرائحـة ونجـمـة أغـسطس كـمـا فـعل كـامـو فى روايتيه الغريب والطاعون .

أين كـان براءة الكاتب المبـدع أثناء رحلة الرواية العـربيـة هذه ؟ كـان يواكب ركب الكتـابة من عَـرَبَة النقـد . ينتـمى براءة إلى جـيل الستـينات ، جيل غـرباء كـامـو ، غـيـر أنه لم يفـصح عـن غـربتـه فى ذلك الحين ، ولم يُدلِ بدلوه الإبداعى فى عقود الشباب بل بدأ إبداعـه فى عقـود النضج ، فجاءت روايتـه الأولى لعبة النسيـان (1987) - وهو يحـمل همـوم وخبـرات جـيله - ناضجة فنيا مكتملة الأدوات ، مليئة بالإشارت الخفية لروائى مُلْهم ، مرهف الحس يستشعر كل ما يموج به عصره مـن مشـاكل وقضايا وتطلُّعـات . غيـر أن روايته الثانية الضوء الهارب (1993) تمثل ، فى رأيى ، انعطافا جديدا فى الكتابة العربية إذ تقتنص « روح العصر » فى نهاية القرن العشرين ، التى اختلفت اختـلافا جذريا عن « روح العصر » فى منتـصفه ، كما عبر عنها كـامـو فى غـريبـة ، يبدو لى أن رواية الضـوء الهـارب تمثل صدعـا فى الكتـابة الروائيـة العـربيـة ، فـعند قراءتهـا يشـعـر القـارئ أنه يدخل عـالما غـريبـا لا يمت بصلة إلى العـوالم المألوفـه التى اعـتـادها فى النصـوص الروائيـة العـربيـة المنشورة .

لقد تغيـر الوضع العـالمى منذ ظهور روايتى الغريب وتلك الرائحة تغيـرا لم يكن أحد يتوقعه أو حتى يتصوره . اختفت تماما معـالم الطريق وأصبحت الرؤية ضبابيـة وغير واضحة ، ورغم كثرة الحديث عن « مشارف القرن الواحد والعـشـرين » فـلا أحـد يسـتطيع أن يتنبـأ بالأنظمـة التى سيتـمـخض عنهـا الحاضر أو الصورة التى سيتشكل عليها المستقبل . فـالحقبة التى نعيشهـا حقبة انهيـار ومخاضٍ فى آنٍ واحد . فهل الشعـور الذى يغمرنـا هو أننا نعيش فـتـرة اضـمـحـلال أم فـتـرة مـيـلاد جـديد ؟ هل هناك ومـيـض من الأمـل فى مستقبل أفضل ؟ أن نعيش نهاية التاريخ والفلسفة والحضارة كما يقال ؟

إن الإجابة التى تقدمها رواية محمد برادة هى أننا نعيش فترة اضمحلال ، فترة تفسخ وانهيار ولكن بالرغم من ذلك تنبعث من الرواية رغبة فى الحياة ، دفء فى العلاقات الإنسانية التى تربط بين الأشخاص ، ودَاعةٌ وحبٌ يتخللان من ثغرات وشروخ كالماء الرقراق الذى ينزُّ من الصخور الصماء لقد تحول الاغتراب إلى نوع من العدمية ولكنها عدمية تغلفها شاعرية اللغة التى تحطم اليأس الذى يشعُّ من تلك العدمية . فإذا كانت روايتىْ كامو وصنع الله إبراهيم قد وضعتا فى المقدمة شخصية البطل المغترب التراجيدى الذى يثير الاشمئزاز والنفور لدى القارئ فقد تغيرت الصورة عند محمد برادة فشخصيات الضوء الهارب شخصيات ملتبسة ، مفرغة من الداخل ولكنها فى نفس الوقت تمارس الحياة بكل مقوماتها ، ليست ثائرة على المجتمع ، بل تلعب لعبته وتحاول قهرة بما يتوافر لديها من أدوات . فهى ليست شخصيات فاشلة أو منبوذة . فقد تحول البطل المغترب إلي بطل مهمش ولكنه لا يعانى من هذا التهميش لأن الهامش قد طغى على المركز .

لقد كانت البنية الروائية فى الغريب أن مورسو يعيش خارج الدائرة ولا يستطيع أن يجتاز الحوائط التى تمثل حدود الدائرة أما شخصيات الضوء الهارب فإنها تعيش خارج الدائرة تحطمت ، انهارت ولم تصبح محاطة بهذا السياج الذى لا يمكن اختراقه .

« طريق السحاب (*) » ملتبس ومقطوع
قراءة فى رواية أحمد المدينى

إدوار الخراط

لم تعد الرواية العربية الحداثية فى حاجة لتبرير .

أخذت قسماتها الرئيسية تتضح ، وأخذت « قوانين » كتابتها ترسخ ، وأخذت تجاربها ومغامراتها تتراكم ، بما يوحى بأن الرواية التقليدية - كلاسيكية أو نيوكلاسيكية - قد وصلت بالفعل إلى نهاية طريقها .

ومن أبرز الروايات الحداثية « طريق السحاب » لأحمد المدينى ، حيث يمكن أن نلتمس تلك الخصائص الحداثية فى السردية الروائية التى تشترك فيها « طريق السحاب » مع روايات عربية حداثية ، وإن كانت تمتاز - بطبيعة الحال - بفرادة خاصة بكاتبها .

وإذا حاولتُ أن أقترح هذه الخصائص فلعلها أن تكون فى قراءتى على الأقل - والمسلم به بداءة أنها قراءة من بين قراءات أخرى ممكنة - على النحو التالى :

- غلبة تيمات الملاحَقة ، والكابوس ، والقهر الاجتماعي .

- التشظي والتفكك بل التفكيك المتدبَّر .

- الالتباس بتراكب الشخوص والأمكنة والضمائر .

- اقتحام ما وراء الواقعيّ وتمزُّق النسيج الواقعي .

- وعي الكتابة بذاتها أي الميتا كِتابة أو الميتا رواية .

وما من فرار للقارىء في « طريق السحاب » من حس الملاحقة والمطاردة والقهر ، سواء كان ذلك من قِبَل قُوَي بوليسية قمعية وخاصة في الفصل الثاني « ابن بسام » وإن كان ذلك الحس يسري في العمل كله « ماذا لو حدث المحظور . لو اقتلعوني من جذوري هنا بعد أن اقُتلِعتُ من جذوري هناك . في تلك البلاد من السهل أن تصبح كأنك لم توجد قط . تتلقى أمّك إشعاراً مختوما مفادة أنها لم تحملك في بطنها تسعة أشهر ، يتلقى أبوك إفادة بإنكار أنه تزوج في حياته قط » (ص 52) .

إن الملاحقة القمعية تصل إلى حدٍّ نَفْيِ الوجود أصلا ، كأنما تتجاوز حدود المطاردة البوليسيّة إلى نوع من كابوس الإلغاء والمَحْق التام وإلى حد أن يقتحم ما وراء الواقعيّ لُحمةَ الواقع وسَداه كأنما هو يصل إلى جوهر الواقع نفسه الأعمق والأخفَى والأصدق : « ولعلّي اختفيت . أني أختفي .. أخت .. أخ ... أ ... » (ص 13)

ومع تيمة الملاحقة والنفي والإلغاء تبدو تيمةُ الحصار غالبةَ وشائعة :

«حلقــة لم أنتبــه .. كـيف تكونت ، وأنني أصبـحت منهـا فى الوسط . هنا وحدى . دون أدنى تفسير » (ص 120) .

« الخيبة والحسرة والحصار والمطاردة والشك والقلق والدخول والخروج فى الهدرة » ...

ليـس هذا مـجـرّد صـوت آخـر ، بل هو تقـطيـر لجـوهر هذه الرواية - التى يمكن أن تُعـدّ « لا رواية » ، وبذلك مع قريناتهـا من « اللاروايات » العـربيـة هى التى تـشق ّطريق « الرواية » الحـديثـة الحـقـة ، وهو دائمـا طريق ملتـبس ، مـقطوع ، غـيـر مـأهول ، كمـا ينبغى - أو كـمـا هو الحـال فـعـلاً - مع الكشف والإبداع والمغامرة وهذه وحدها فى يقينى هى جوهر الفن .



من ثَمَّ هنـاك فى « طريق السـحـاب » وعى حـاد ومـوجع - شـأن الغـالب الأعمّ من روايات الحداثة العربية - بالقـهر الاجتمـاعى والروحى فى الوطن ، والتـبـاس العـلاقـة مع الآخـر الغـربىّ بما يقـارب انفـصـام هذه العـلاقـة ووهنهـا الأولى ، فـإذا كـانت العـنصـرية الغـربيـة واسـتـعـلاء الآخر وتمركـزه حـول الذات ونفـيه للأنا العـربيـة ، فى مقابل القهر السياسى والاجتماعى والديكتـاتورية فى الوطن ، فهل هو هنا سؤال القهر فحسب أم هو الآن سؤال المصير ؟

« لم نـعرف فـصـلَ شـتـاءٍ حقـيـقىٍ منذ 1967 تقريبا »
(ص 106) الجفافُ والقـحط الروحىّ - فـضلاً عن الجفاف الاجتماعى - قد ضَرَبَنا منذ كارثة 1967 .

« الخـوف . الخـوف يؤرّق الجـمـيع حـتى الأمـوات .. فـأىٌّ عـبث هذا » (ص25) يسلم أمره طواعـيـة لمدينة الخراب » (ص 20) .

كأنما كل عاصمة عربية - سواء كان اسمها براقش (وهى التى جنتْ على نفسهـا) أو لم يكن ، هى مـدينة للخـراب ، حتى إن لم يكن ثَمَّ وجود لمدينةٍ بهذا الاسم . هذه « بلاد كل شئ فـيـهـا ، تقـريبـا ، خـاضع للحـدود ، مـحـاصَـر بالنظرات والقوَى الخفية التى تستطيـع أن تنقـض عليـك مـتى تشـاء والبـهـجـة فـيـهـا مقنَّنة ، أو منعـدمـة » (ص6) ، أمـا البـلاد الأخرى فـهى التى تنفـيك - كـعربى أو كـغريب - وتلحـقك بنمطٍ جـاهز مسـبق صنعـتـه أدوات الإعـلام السـاحقة الجبـارة بمجـردِ أن يـكـتـشف الغـرب صـورة الديكتـاتـور الجـديد ، أو يدينك لأنك تطهـو طعـامك بتـوابل نفـاذة شـأن كل العـرب (ص9) فى الغرب يرفضون أن يبدأوك بالتحية أو يبادلونك بهـا ، وينصـحـوك بكل أدب مـحكومٍ أن تذهب ، وفى بلادنا « تسقط السماء فوق رؤوسنا ، فنكتشف أنهم يهتكون الأعـراض ويغـتـصبـون الصـبـيـان وكل هذا يهـون أمـام بطش الحاكمين » (ص112) .. « ما هذا الذى يحدث أمـامنا ولا نفهمه ؟ كيف نفهم ؟ » (ص114) إن اللامعنى هنا يعادل اللاوجود .

ولا أحـتـاج أن أقـول أن اقـتطاعى لفلَذٍ من النصْ الحىّ لا يعنى أن هذا الحسّ بالقـهـر يأتى تقـريريـاً أو جـافـا ، بل على العـكس تمامـا ، يكاد ، فى سياقة الخاص ، يقْطُر بدمِ الوجع .

أما التشظى والتجزئ والتشذُّر وما يجرى مجراها من تمزّقِ السردية وانفصام التسلسل الروائى فهى خَصِيصة سائدة فى رواية الحداثة العربية .

وما أظننى بحاجة إلى أن أعزوها مباشرة إلى الواقع الممزَّق والمتردى فى أوطاننا العربية وفى مجتمعاتنا العربية (مهما سلّمنا بأن التمزّق والتردّى ليس - ولا يمكن أن يكون - قضاءً نهائيا مبرَمًا ، وأن عملية المخاض الشاقة الطويلة المزلزِلة فى بلادنا ، بمختلف مراحلها وخصوصياتها ، هى فى النهاية عملية جدلية) .

وإنما المناط هنا - فى تقديرى - أن الروائى العربى الحداثى إنما يحفزه وعى حاد بهذا التمزُّق ، وأن التفكُّك الروائى ليس انعكاساً تلقائيا أو عفويا بل هو - فى الأغلب - متدبَّر مقصود وَمُوعِىٌّ به ومتعمَّد تماما .

وفى « طريق السحاب » ليس ثمّ رابطة من النوع الذى ألفته الروايةُ التقليَدية بين الفصول السبعة ، ولا أنوى - بطبيعة الحال - أن أعيد حَكْى الحكاية - وليس ثمّت على أى حال - فهذه طريقة فى الحديث عن النص تخون النص وتشوهه ، وما من معدًى للمتلقى عن أن يعايش النص أو يعيشه ومن ثم أن يخلقه خَلْقاً على صورته ، وليس من علاقة ، على نمط العلاقات المأثورة ، بين المتحدّث فى الفصل الأول ، مثلا ، وبين شخوص أو أطياف شخوصٍ تأتى فيما يلى ذلك من فصول (تستطيع إذا شئتَ أن تقلب هنا « تتالى » الفصول وأن تقرأها إذا أحببت بدءاً من أى فصلٍ شئت ، وبأى ترتيب شئت ، فلن يضير هذا الرواية فى شىء). « إذنْ تيسر

لى أن أقرا بعض الروايات ، فظهرت لىِ فصولاً منتظمة متتالية مفهومة .. أما هو فلا يعجبه إلا العكس والإتيان بالشئ وضده وتفريق الفصول عن بعضها .. (ص74) أو « ما معنى أن تبدأ من شئ ولا تكمله وتنتقل إلى ماهو مختلف تماما .. وما العلاقة بين ابن بسام ورجل الساحة ثم بين الرجل المخلوع وابن بسام ثم بين الأندلس ونهاية القرن العشرين » (ص121) .

لكن هذا التفكيك أو التفريق - فى نهاية الأمر - إنما يُكوِّن علاقةَ جِذرية ، أى أنه يحمل دلالة أساسية .. « لا تبقى إلا الحروف جزراً متباعدة معانيها أبدا منفلتة وأنا فيها شظية كما هى شظايا عالم كانَ سيكون ، فكيف أكون الواحد المتعدد المتكاثر وهناك ماليس له أول ويستحيل أنه أخير كيف .. » (ص 132) وما من إجابة إلا بقوة الفن الذى يحيل المعانى المنفلته إلى دلالة أشمل ، ليس بالضرورة أن تكون تقريراً نهائيا أو درة مُغْلقة على ذاتها ، فلعل الانتهاء بالسؤال « كيف » فيه ما يوحى بالأهم ، ويشير إلى أن السؤال موضوع أما الإجابة ...

أما الالتباس فهو قانون « طريق السحاب » إن صح أن يكون الالتباس قانونا ، وهو صحيح .

تراكب الشخصيات ، والأمكنة ، والأزمنة ، وضمائر السرد (وجهات النظر من « الأنا » الرواى إلى « الهو » العلوىّ العارف بكل شئ والمُسيِّر لضمائر ومصائر الشخوص) .

الرواية كلها « سُحُب ملتبسة » (ص115) وهذه – على خلاف مايقال – تكفى وزيادة ، لأنها تفى بمتطلّبات السرد الحداثى بما فيه من تعقيد (بأحسن معانى الكلمة ، أى بما فيه من تركيب لطبقاتِ الدلالة ومستويات الإيحاء والتداخل الثريّ والغموض) .

هل الشخص الذى تبدأ الرواية بأنه استيقظ وكان الجو صحواً على غير العادة فى العاصمة أو المتروبول الغربية المعادية القاسية على الرغم من كل دعاويها – ووقائعها – الديمقراطية هو نفسه الذى فكّر بأن الوقت قد حان ليغادر – فى الفصل الثانى – إلى مدينةٍ تُخايل بأنها كلّ عاصمة عربية ، حتى إن كان أسمها براقش ، وحتى إن لم تكن موجودة ، وهل ثمّ علاقة بينه – أو بينهما ، كلاهما صحيح – وبين عبد السميع ، وحميد الملقّب بالقلق ، وهلال عبد الله ، وبو علام ، والشيخ ، أو بينه – وبينهم جميعا – وبين « الشخص الذى ... » « كيف يصح أن يكون شخص فى مدينة نهرية (باريس ؟ أو بغداد ؟) وآخر فى مدينة بحرية (الدار البيضاء ؟ أو مرسيليا ؟) وتريد أن يكون شخصاً واحداً ، وكأنهما فى نفس المكان ؟ » (ص121) .

يتداخل الراوى المتكلم بضمير الأنا مع الراوى المتكلَّم عنه ، بضمير الغائب ، تداخلَ ما يخايِل بأنه سرد « واقعى » (إن كان ثمّ معنى الآن لكلمة « واقعيّ ») وما يَبْدُهُنَا بأنه سرد فُنطازيّ عن تلك المدينة التى « لا أبهَى من خرابها » والتى تَفْجأُ المسافرَ بصورةِ الديكتاتور الملتبس (هل هو

إيحـا ء بصـدام حسـين أم بعبد الناصر أم بكل ديكتاتور عربي صغير أو كبير ؟) ويتبادل أو يتداخل هذان الضميران(المتكلم والغائب) للراوي ، ويرود « طريقَ السحاب » جوٌ كافكاويّ بدءاً من مقهَى « البهجة » (الذى لا بهجة فيه أطلاقا) و « موعد غير محدد مع شخص غير معروف (ص22) إلى مؤسسة اسمها « مؤسسة الآخرة » فى بناية من سبعة طوابق علوية وثمانية سفلية ليس فيها مصعد ولا هاتف ، ومن ثم لا وجود للصوت المنذر الذى يأتى الراوى عَبْر الهاتف بضرورة الذهاب إلى تلك المؤسسة التى لا وجود لها أيضًا ، وإنما يحرسها أناس غامضون وتقع فى شارع يحمل اسم " الظلال " وهناك " كائن مطريٌ " كلما ظهر انهمر المطر ، وهكذا مما أسميه اقتحامات ما وراء الواقعيّ الذى يبدأ باختفاء الراوى الأول (ص13) ويتردد فى تجليات متواترة من مدينة براقش " التى هى مدينة أخرى .. على الراوى أن يثق فى ذلك . أو على العموم فلا وجود لمدينةٍ بهذا الاسم - بينما هو فى قلبها " (ص29) .. " هل هذا واقع ؟ إنه أكثر من الواقع " (ص57) .. ولكنه " على الأقل أفضل من الواقع " (ص)

هذا إلى مشاهد الكابوس الذى يرفض أن يُسمَّى كابوسًا أو حلمًا ، ويحتفظ لنفسه بصفة تتحدى العَقْلَنَة السهلة أو التفسير المفهوم ، من قبيل مشهد يقتحم فيه " جُرذان ضخمان جداريْ الغرفة المتقابلين وانقضّا عليه وهما يتناهشانه إلى أن كاد يختفى له أى وجود ، وحينئذ لَمْلما من الأرض أسمالاً وعظامًا ومضغةَ لحمٍ وغادرا الغرفة بهيئة منتصريْن .. وحين استيقظ وجد أن ما حدث حدث بطريقةٍ ما أىْ لم يكن حلمًا ولا كابوسًا

« وإلا ما تفسير هذا الدم الذى يلطخ أسماله " .. إلى آخرهذا المشهد الذى يتحول إلى مقبرةٍ جماعية ثم إلى تأملات وأفكار فى فنّ الرواية وصنعة الكتابة نفسها (ص ص 67و68)حتى تنتهى إلى الدببة والجرذان والدناصير البيضاء السمراء - "لعله لحظتها رأى طيورا بيضاء لعله رأى ديناصورات لعله رآى نفسه يركب سحابة لعله رأى رؤيته التى ستأتى " (ص 74) ومع ذلك فهذ اكله " الوقع لا الخيال " (ص 107) حتى إن كنا نرى - ويرى معناالراوى المتحدث بضمير " الأنا " : " حشداً من الناس صدورهم عرايا ، وسحناتهم مغبرة ، وأرجلهم حافية ، كانوا يمشون بخطوات متهافتة ، متداخلة " (ص 107) فهذه هى أيضا " خطوات " الرواية المتهافتة عن قصدٍ وتدبيرأى التى يُضْفَى عليها تهافت وتداخل متعّمد محكم التشكيل تحت هيئةِ التشعيث وقوى الأسْر تحت هيئة الالتباس والتهافت البادى والموضوع باستمرار موضوع تأمل وسؤال .

الواقعُ ماوراء الواقع إذن يصُوِّره ويبتعثه أحمد المدينى باقتدارٍ مرموق بأسلوبٍ أو بمعجمٍ يتراوح بين القوة التعبيرية Expressioniste أوعرامة المفردات بالمعنى الذى نجده فى تعبيريةِ الفن التشكيلى التى تغلو وتسرف فى الخط واللون (على غرار مانرى عند مونشن أوكوكوشكا وغيرهما) إن عواءً مكتوما بداخله يتسلل مثل فحيحٍ مع أنفاس نسمعهاالاهثة (ص 25) ليس حوله سوى فئران وقطط نحيلة وكلاب ضالة وأشباه بشر .. منكبة على

نبش أكوام زبالة متراكمة .. » (ص28) وهى صورة قد تبدو لأول وهلة كأنها أكليشيهات قالبية نمطية لكنها فى تصورى ضرورية لاستكمال صورة أعرض وأشمل وأفعل أثرا ، إذ تتلوّى الحروف تَلوِّىَ الثعابين أو تأخذ شكل حيوانات منقرضة أو صورة طيور كاسرةُ (ص 41) وهكذا بين الأنياب الناهشة والصراخ المستغيث بين « الفراغ المظلم والمَهْوَى العميق » (نفس الصفحة) .

لكن ذلك المنحَى التعبيرى الذى يوشك أن يكون حوشيا Fauve يمكن أيضا أن يأتى فى تضاعيف المنحَى الحياديّ فى السرد بأسلوب أى بمعجم حياديّ صاح بارد النبرة كما نرى فى جُلّ سردية الرواية ، ولاشك أن تبادل هذين الأسلوبين وتداخلهما يُكسِب كلاً منهما دلالةً وقوة لم تكن لتتأتى لأى منهما لو أنه جاء على حدة .

من أهم وأبرز خصائص « طريق السحاب » أن أحمد المدينى - هل هو نفسه السارد ؟ - حاضر بقوة ، إذ الرواية تتاملُ ذاتَها ، تقلّب النظر فى تقنياتها ، تنظر بإمعان فى مرآة ذاتها ، أى تعكف على استبطان - واستظهار - آلياتها الداخلية الفنية ، الرواية والميتا رواية يتبادلان الأدوار ويتداخلان ويلتبسان بأكثر من معنى للالتباس .

ولنبدأ - فى هذا السياق - بتلك الفقرة غير القصيرة عن اللغة (ص164 و مابعدها) « إن اللغة مع ديمومة قدرتها على الإبداع تحتاج إلى المادة التى تُبنى بها ، كما أنها لا تتأتى من عدم أو أى ابتداع مطلق وإنما

من مخزون عميق الغور وتجميع متكاثف متقطع واع لا واع واختراقاتٍ لنصوص حروفية ومجسدة هنا وهناك ولا تستقر كتلة نابضة بالحياة مشعة ذات دلالة باهرة في يد كل عابر أو في حنجرة أي ببغاء .. » إلى آخر هذا المانيفستو الحقيقي والصحيح الذي قد يتبناه ، بلا تردد ، كلّ مبدع مسكون أو مفتون باللغة التي هي طاقة تجعل « العالم دغلاً واحدا متصلاً بالنبض أو يفلت زئبقيا كالبرق كأن لم يكن » .

« سيظل الواقع أكبر فخ يحجزنا نحن كتاب القصة العرب . ما أن نفكر لحظة في الانفلات منه إلا ونجده يزداد تكبيلا لنا وتقييداً لكل تحليق نحلم به نحو تخوم وآفاق التخييل البعيد » (ص 33) نعم ، فليس الأمر إذن مجرد انفلات بطيران غير محكوم في أجواز سماء الفنطازيا ذات التهويمات بل هو جدل وثيق بين أرض « الواقع » ذات العماد ، وقيم « اللا واقع » التي هي - بطبيعة الحال - أقوى من كل « واقع » ظاهريْ مفترض .

« نحن في هذا الزمن لا نعيش الواقع الذي لا يتوقف عن التحوّل إلى خيال ... من هنا .. استحالةُ أو عبث التحدث عن الكتابة الواقعية وقد بات الواقع يتفوق عليها بغرابته وجنوحه المتواصل نحو الالتباس والتشابك » إلى آخر ما جاء في صفحة 68 فهذه إذن هي الكتابة الشارحة للكتابة ، دون تحفظ ودون تورُّع ودون لِواذٍ بأوهام « الإيهام » السرديّ التقليدي أو الرمانتيكيّ سواء ، حضورُ الكاتب ونتوءُ تأملاته عنِ كتابته من جسد الكتابة نفسها يُضفي عليها جميعا قوة وبكارة ، وعلى الأخص صدقاً

صُراحاً لا محاولة فيه للخداع « بالإيهام السردّى » ولا هَمَّ فيه بهدهدةِ القارئ برواية يقرؤها بين النوم واليقظة فيريح ويستريح .

« الواقع الذى نعيش فيه أغنَى وأغرب من كل ما يدور فى الرؤوس من غرائب وعجائب » (ص112) .

« مَنْ أنت ؟ هل أنت واحد ، اثنان ، ثلاثة ؟ مامعنى أن تقول مرة إنك كاتب ثم تعود لتتنصل من مسئوليتك بعد أن تكون قد قلبت الدنيا عاليها سافلها وتنسب كل شئ إلى شخص تسميه الشارد أو الزارد أو يمكن السارد الذى ينسب ما يحدث إلى شخص آخر يسميه الشخصية » (ص123) بل هو يعطيه فى كل الأسماء الحُسنَى وغير الحُسنَى فهو الواقع فى الوهم والوهم فى الواقع والمرفوض فى شكله والمقبول فى جوهرة راسخ ومتلاش أنا منكم فيكم منفصل عنكم أجمعكم فأذرّركم » (ص133) .

فهو إذن البناء التركيبىّ على الالتباس والتفكيك والتذرية ، ولعلّ تلك هى الخَصيصة الأساسية فى « طريق السحاب » شأنُها فى ذلك شأنُ الرواية الحداثية العربية جميعا بل ومغامرات وإنجازات الرواية العالمية الراهنة كلاً فى سياقها الخاص وبيئتها الثقافية الخاصة ولكنها كلُّها فى سياق الكشف والإبداع .

(*) « طريق السحاب » – أحمد المدينى – ط١ ، ١٩٩٤ الدار البيضاء ، مطبعة دار النشر المغربية .

محاولة عيش لمحمد زفزاف

بهاء طاهر

أدرك صعوبة أن يكتب الإنسان عن كتاب واحد لمؤلف غزير الإنتاج ، لم يُتح للمرء أن يقرأ بقية أعماله . ومع ذلك فقد ينطوى هذا القصور على جانب إيجابى . إذا أن تجنّب المقارنات والإحالات قد ييسر تركيزاً أكبر على العمل الآدبى الذى هو عالم مستقل بذاته ومكثف بذاته . فقد تضئ مقارنة العمل بالمؤلفات الأخرى للمؤلف القضايا التى يعّمقها من عمل إلى آخر ، ولكنها لا يمكن أن تضيف إلى عمل بذاته أو أن تنقص منه . وأدرك أيضا أن من أصعب الأمور أن يكتب الإنسان أو أن يقرأ عملا بسيطا وعميقا فى وقت واحد . تلك مهمة ينوء بها الكاتب غير المجرب ، وفخٌ للقارئ الذى قد تستهويه البساطة فتغيب عنه الأعماق .

هذه مقدمة لابد منها لكى أوضّح أننى لم أقرأ لمحمد زفزاف رواية أخرى غير « محاولة عيش » ولكى أعبرّ منذ البدء عن الانطباع الذى تركته فى نفسى قراءة هذا العمل الجميل .

« تحامل (حميد) على نفسه وغادر الميناء . عند أقرب جدار انهار تماما . مدّد ساقيه على الأرض وألقى بحزمة الصحف جانبا ، ثم أجهش بالبكاء .

بهذه العبارات ينتهي الفصل الأول ، أو ربما كان من الأصح أن نقول المحنة الأولى من محسن حميد موزع الجرائد الصبى فى رواية محاولة عيش . قبل ذلك كان قد تلقى أثناء جولته القصيرة فى الميناء قدرا هائلا من الشتائم والإهانات من الحراس والحمالين ، ويتوقع المزيد من الصفعات والركلات من مخدومه متعهد بيع الصحف فى المساء كان قد استطاع بعد لأى وبعد أن رشا حمالاً باحدى الصحف أن يصعد إلى باخرة ليبيع لركابها السويسريين بعض الصحف الفرنسية . خرج من جولته بدولار واحد وأربع علب من السجائر .

صادر الحارس الذى سمح له بصعود الباخرة علبة منها تحت وطأة التهديد بمصادرتها جميعا . يحاول حميد أن ينجو بما بقى له ، فهو يعلم أنه سيتلقّى العقاب من رئيسه إن عاد دون أن يبيع شيئا ، وسيحاسبه أبوه فى البيت إن عاد صفر اليدين ، فهذا الأب العاطل يصادر كل ما يكسبه ولده . لكن حميد لا يستطيع أن يفلت بغنيمته الصغيرة حتى النهاية . فعند بوابة الميناء هناك أشرس الحراس جميعا ، يجذبه بعنف ، يلكمه ويفتشه ثم يصادر كل غنيمته الصغيرة ويدفع به خارج الميناء .

عندها يجلس حميد ويجهش بالبكاء ستتحقق كل مخاوفه من عقاب رئيسه ومن أبيه .

حميد صبى فى الدار البيضاء ، قد يكون فى الخامسة عشرة أو السادسة عشرة من عمره . أقرانه من المحظوظين يقضون وقتهم فى الدراسة وتحصيل العلم ، فى الرحلات المدرسية لاكتشاف الطبيعة ، فى الهوايات التى تنمّى العقل والبدن لكى يصبح بعد ذلك مواطنا صالحا يرد بعطائه للمجتمع ماسبق أن أسداه إليه هذا المجتمع . أما مفردات عالم حميد ، أو بالأصح كوابيس هذا العالم ، فهى ماسبق أن رأينا . مفردات كلها معادية له : حراس الميناء ، الحمالون ، متعهد الصحف ، الأب الكئيب . وسنعرف فيما بعد كوابيس أخرى ، الأم الشرسة ، الجنود الأجانب المخمورين ، زملاءه من باعة الجرائد المسحوقين مثله ، زبائنه الغلاظ القلب ، ولايبرق وسط ذلك الظلام كله غير نور واحد ، يطلع متأخرا ويكون نوراً ملتبسا يغشاه كثير من الضباب .

ولكننا فى تلك المرحلة من الرواية مازلنا بعيدين حتى عن هذا النور المشكوك فى أمره .

نحن نعيش مع حميد رحلته فى مراحلها المختلفة : فى سكنه فى ذلك الحى العشوائى ، حىّ البراّكات الفقير ، نشهد الشجار المستمر بين أبيه العاطل وأمه المشاكسة ، نعرف لماذا اشتغل بائعا للصحف فى هذه السن المبكرة . كان أبواه يعّيرانه لمجرد أنه يأكل « كل يابغل كتفاك مثل كتفى

الجمل ، لا ينفع فيك أكل » هكذا يقول الأب وتكمل الأم « كل تأكل فيه سما »! وجد الخلاص عندما عرض عليه قريبه الضاوى أن يعمل معه بائعا للصحف . أصبح يكسب دريهمات قليلة ولكنه بات رب الأسرة تقريبا . تلك الدريهمات التي تبقى بعد ما يبتزه منه رئيسه والحراس والحمالون ارتفعت بمكانته فى البيت . أصبح من حقه أن يمارس ترفا لم يعرفه من قبل بعد أن يعطى لابيه كل مكسبه : أن يأكل الزيتون والخبز بالشاى ، وربما قليلاً من الفاكهة التى كانت مقصورة على أبيه من قبل .

حميد صبى قانع بواقعة . ترضيه تلك العطايا القليلة مقابل شقاء يومه . وهو صبى مختلف وسط زملائه من بائعى الجرائد : لايشرب الخمر ، لا يأكل لحم الخنزير ، لا يدخن ، لايقرب المومسات ، يطيع أباه ويطيع أمة ، تصفه الأم فى إحدى اللحظات بأنه دائما يقول نعم .

« إذهب إلى الجحيم : الآن ! .. أشنق نفسك : نعم، الآن) .. أسكت نعم ! لا تأكل : نعم ! » .

غير أن الصبى الساذج يعلّمه الشارع . رأينا ماحدث له فى الميناء ثم هو يتعرض لمهانات مماثلة من الجنود الأجانب السكارى فى المقاهى والبارات ويسمع قصة زميله الذى حكم عليه القاضى بالسجن شهرين بتهمة تعاطى خمر لم يشربها . يعرف أن هناك شيئا اسمه القانون وأن هذا القانون ضدّه ، وأن أهم الدروس هو أن يطلق ساقيه للريح إن اشتبه فى أن جنديا وراءه . ذات يوم تطلب منه اليهودية التى تملك البار أن يحمل كيسين ثقيلين ناء

تحت وطاة ثقلهما من المحلّ إلى بيتها . تكافئه بأن تعطيه حزمة من الثياب القديمة ، وفى الطريق يطمع شرطى فى حزمة الثياب ، فيلوذ حميد بالحكمة التى تعلمها : يتخلى عن الحزمة ويهرب .

وهكذا تمضى حياة حميد الصبى فى مسارين متضادين : يظل فى البيت ذلك الابن المهذب المطيع لوالديه ويعلّمه الشارع العنف والمخادعة والتحايل لمحاولة العيش . ويبدو لنا لفترة أن هذين المسارين لايتداخلان ، فهاهو حميد يوافق أمه على أن تبنى له برّاكة خاصة ، ويدفع كل مد خراته تقريبا ليتقاضى المقدم عن ذلك البناء غير المشروع ثم تكشف أمه عن هدفها المخبوء ، فهى تريد تزويجه بمعرفتها ، فتاه تثق فى أخلاقها وفى طاعتها للأم .

يوافق حميد المستسلم على مشروع أمه ويطلب منها أن تخطب له . وهو فى الوقت نفسه يعيش حياة الشارع بكل مافيها من قسوة وبذاءة . يرد على إهانات زملائه بمثلها ، السباب بمثله والضرب بالضرب . ويشعر بالعجز والقهر حين يرى اعتداء الجنود الأميريكيين على عمال المقهى الذى يبيع فيه الجرائد .

تتفاعل فى داخله مشاعر السخط على وضعه المهين إلى أن تتفجر ذات ليلة حين يرى جندياً أمريكياً ورجلاً مغربياً ، كلاهما مخمور ، يتشاجران على بغى فى الطريق ويوشكان على قتلها . يضربهما معا بجنون مفجّرا كل مخزونه من طاقة الغضب المكبوت وينقذها من براثنهما .

يقيم حميد أول علاقة إنسانية حقيقية مع تلك المرأة التى أنقذها . هى شبيهته بمعنى من المعانى . تبتزها صاحبة البار كما يبتزه رئيسه موزّع الجرائد ، ويبتز الحراس ما تكسبه ويبتزون فوقه جسدها ، ويضربها الجنود والسكارى .

الفرق الوحيد أن كل تلك المهانة لم تقهر روحها بعد ، فهى مازالت تعرف كيف تخبئ فى ركن من نفسها المقهورة دفئا إنسانيا ومشاعر صادقة يفكر حيمد « هى فتاه لا تعطى أى أهمية للمال ، كثيرا ما تدس فى جيبه بعض النقود التى لم يكن فى حاجة إليها : أنت ستتزوج . عليك أن تجمع مالاً لتعرّس » .

ليست (غنو) بغيا نمطيه . لم تقض حياتها التعسة على بكارة مشاعرها ، وليس حميد بائع جرائد نمطيا ، فهو لم يتعلم من حياة الشارع مثل كثير من أقرانه السرقة و احتقار والديه .

مازال لدى كل منهما براءته الخاصة التى تجمعهما معا ، صحيح أنه يتعلم مع (غنو) الشرب كما يكتشف الجنس ، وصحيح أنه لم يعد خانعا فى البيت ، يصمت ويحنى رأسه مثل عجل . أصبح الآن يواجه أباه وأمه . يرفع عينيه فى أعينهما ، يستطيع أن يكذب بثقة » .

ومع ذلك فإن حميد يقف فى منتصف الطريق . هو يمضى فى علاقة مع غنو ويترك أمه تدبر عرسه لفيطونة الفتاة التى اختارتها له من بيئتها الفقيرة المحافظة على تقاليد الشرف والبكارة . ويكون على حميد أن ينتظر

إلى ليلة العرس قبل أن يتعلم درسه النهائى . فوسط الفرح الذى ينتظر فيه الجميع أن تحمرّ الوجوه » يخرج حميد من كوخه متجهما وترتاح أمه لمظهره « لا تقلها .. أليست عذراء ؟ » .

- ليست عذراء!

يترك حميد الكوخ والمعركة الجاهلية التى قامت احتجاجا على الشرف المثلوم ، ترك الجرحى والقتلى ، وتحسس فى جيبه مفتاح غرفة (غنو) هناك سوف يشرب ويشرب وسوف ينام نوما عميقا .

نومة رجل غادر إلى غير رجعة كل قيم الطفولة والصبا .

تلك بايجاز هى رحلة انتقال حميد من وعيه التقليدى إلى وعيه الجديد الذى لاندرى إلى أى طريق سيقوده . رأينا كما حاولت أن أبين فى تلك القراءة لهذا العمل المحكم كيف تطور هذا الوعى وانتقل من مرحلة إلى أخرى بصورة لا افتعال فيها ولا تزيّد ، بل باقصى درجة ممكنة من الاقتصاد فى السرد وفى الحوار . وهو اقتصاد يكسب العمل درجة عالية من شاعرية التكثيف البليغ .

ومن المدهش بالفعل كيف استطاع محمد زفزاف أن يجسد فى هذا العمل القصير تلك الشخصيات والأجواء المختلفة ، كانت عباراته ضربات فرشاة لفنان تأثيرى ينقل بالخطوط والتنقيط تفاصيل عالم مكتمل يشارك فى

صنعه الكاتب والقارئ معا . وسأشير هنا كمثال إلى الفصل الأول الذى يقدم لنا عالم الميناء من خلال التفاصيل الصغيرة : حوار عابر عن حراس السفن ... الحمال الجالس على الرصيف يقرأ الصحيفة .. المخازن المفتوحة الأبواب تبدو منها الصناديق الخشبية والكرتونية والبلاستيكية .. الأنبوب الممتد ليعبئ سفينة بالخمر .. الخ

ووسط تلك التفاصيل المبثوثة بمهارة فى الفصل الأول يبدو حميد ضئيلاً وضائعاً فى عالم الميناء الشاسع والصلب الأبعاد .

وفى الفصل الأخير الذى يدور فى العرس تبدو محاولة الفقراء لابتعاث الفرحة مثيرة للرثاء بحق .. أكواب الشاى التى توزعها إحدى الجارات .. قنينات النبيذ المخبوءة فى الجيوب والتى تخرج بسرعة وتختفى بسرعة لمحاولة اختلاس النشوة .. الرقصات غير المدرّبة .. الزغاريد المتقطعة فى غير ترتيب ولا نظام .. صوت رجل يغنى غناء مبحوحاً كعواء ذئب ، يرافق غناء كمنجة متحشرج .

كل تلك المظاهر لاختلاق الفرحة نذير حقيقى بما سنكتشف فى نهاية العرس من الزيف والكذب فى ذلك العالم الذى يحاول أن يكرس تقاليده على أنقاض الإنسان .

وعلى العكس من ذلك فإن المشاهد التى تجمع بين حميد وغنو كما حاولت أن أبين من خلال القراءة يحوطها نوع من البشر والدفء الإنسانى الصادق . ويكفى أن أشير إلى ذلك الحوار القصير :

- كم أريد أن أرقص فى عرسك !

- لو كنت شيخة لاستطعت أن تفعلى ذلك .

- لست محظوظة . لن أرقص حتى فى عرس من أبغى .

تظهر (غنو) فى هذه الرواية على قصر دورها كشخصية روائية بالغة الحياة والتأثير ، فالفقر والمهانة وقهر الجسد والروح كل ذلك يكشف بالفعل أقبح ما فى الإنسان كما رأينا فى مشاهد الشجار البذئ بين باعة الصحف ولكنه قد يستطيع أيضا وكأنما بمعجزة أن يكشف أنبل مافى الإنسان .

وتلك بشارة الروائى التى تضئ بصيصاً من الأمل فى تلك الأغنية الروائية العذبة الشجن .

« برج السعـود »

رواية من تأليف مبارك ربيع

أبو المعاطى أبو النجا

أعترف خروجا على كل التقاليد التى تؤثر تقديم الحيثيات على الأحكام ، بل والتى ترفض حتى مبدأ إطلاق الأحكام ، أعترف أننى وقعت فى أسر هذه الرواية ، ولا أريد أن أعتبر هذا حكما ولكنه حاله ، واسمحوا لى وأنا لا أزال تحت تأثير هذه الحالة أن أواصل الاعتراف بأننى تململت أثناء قراءة فصول قليلة قدمت فيها الرواية شخصيات نمطية شعرت أننى قابلتها قبل ذلك ربما فى واقع الحياة ، وربما فى روايات كثيرة عربية أو مسلسلات تليفزيونية شخصيات مثل الشيخ بلحاح والرمّاى وبناصر والفقية جلولى وعياش وزاموره ! .

ولكن السحر الحقيقى الذى يخلق الهوى هو ما حدث لى وأنا أتابع شخصية « الربطى » فى الفصل الأول من الرواية يقول عنه المؤلف فى أول تقديم له « إنه يجرى بسرعة تخفى العيوب التى تظهر بوضوح حين يمشى مشيته العادية وتجرى من خلفه نصف دائرة من الأطفال والنساء والرجال فى بلدة البطنية التى تقع فيها أحداث هذه الرواية ، ولا ينقضى السحر ، وأنا أتعرف من خلال أحاديث نصف الدائرة التى تتابع حركة الربطى أنه يقودهم

إلى المنسية ، وأن المنسية قطعة أرض جدباء لا يرجي منها خير ، ولهذا آلت إلى الريطى بإعتبارها نصيبه من إرث العائلة فمن غير هذا الريطى الذى يؤكد كل شئى فيه أنه نوع من عبيط القرية يمكن أن يقنع بها دون مشكلات ، ولكن المشكلات الحقيقية بدأت تظهرت لأهل البطنية كلهم عندما ظهر المعدن النفيس الذى أدى ظهوره إلى ظهور ما أصبح يعرف باسم البطنية الجديدة حيث أصبح أناس كانوا أشد فقراً من الريطى يعيشون فى قصور تحيط بها الحدائق إن أحداً من نصف الدائرة التى كانت تجرى وراء الريطى لا يعرف على وجه اليقين من الذى أطلق خبر أن الحفارات التى كانت تنخر بحثا عن المعدن النفيس فى أماكن أخرى قد تحولت للبحث عنه فى المنسية وما يعنيه ذلك من أن الريطى الذى طرده الشيخ بلحاح حين جاءه يطلب يد ابنة أخته الأرملة سوف يصبح بعد أن يأخذ التعويض المناسب عن أرضه المنسية رجلاً ذا شأن ، وهذا الاحتمال هو الذى دفع الشيخ بلحاح لأن ينضم إلى الموكب المتابع للريطى دون أن يتريث كالعهد به ليتأكد من حقيقة الخبر ، وهو الذى جعله يلتقط البلغة التى انخلعت من قدم الريطى أثناء ركضه لتكون حجته على صدق دعواه فى حبه للريطى ، فمن يدرى فمنذ ظهر المعدن النفيس فى المنطقة ، وكل شئ جائز ، ويصل الموكب الذى يقوده الريطى إلى المنسية ، وينحنى الريطى على الأرض هنا وهناك لعله يسمع الأصوات المكتومة للحفارات وهى تنخر باطن الأرض ، ولكن دون جدوى ، وينتهى المشهد بصورة عبثية حيث لا يجد الريطى من سبيل لصرف الموكب ، الذى تحول إلى موكب شماته وسخرية سوى أن يكشف لهم عن كامل عورته فيتراجع الموكب متفرقا إلى البطنية .

ولعل الموكب الذى عاد إلى البطنية كان يحمل فى داخله أكثر الشخصيات التى سوف سيتتابع ظهورها بعد ذلك فى بقية فصول الرواية ،

وبذلك فإن الفصل الأول يكون قد حمل البذور الجنينية لشخصيات الرواية وأحداثها وأجوائها وقضاياها التى يتواصل نموها في بقية الفصول ، وحين يجيئ الفصل الأخير فى هذه الرواية فإننا سنجده يشبه الفصل الأول فى شكله الخارجى فالريطى يقود ربما نصف دائرة أكبر من أطفال ونساء ورجال البطنية لا ليبحثوا عن المعدن النفيس فى باطن الأرض بل ليستخرج لهم من باطن الأرض الثمار المرة لبذور المهانة التى وضعت فى الفصل الأول وربما قبله بزمن بعيد .

★ **بناء الرواية :**

وإذا كان من الصعب وربما من غير الضرورى أن نتابع الإيقاع الموجى الهادئ لأحداث الرواية وشخصياتها الذى يعكس الحياة الراكدة والساكنة لأهالى البطنية ، والتى لم يهز ركودها وركود أحلامها سوى ظهور المعدن النفيس فإننا سوف نلاحظ أن بناء هذه الرواية الذى تتضح معالمه من خلال تتابع أمواج الفصول الهادئة تقوم على عالمين ، عالم ظاهر واضح وعالم خفى مستور ، وإذا كانت أرض البطنية لها باطن يمور بالمعدن النفيس المجهول بينما ظاهرها فقير جدب فإن ناس البطنية مثل أرضها لهم ظاهر قد يختلف كثيرا عن باطنهم ، وأنهم فى تخبطهم وبحثهم عن الكنوز المخبوءة فى باطن الأرض قد يعثرون على كنوز أغلى فى باطنهم هم ، وسوف نختار من هذا الحشد من شخصيات رواية « برج السعود » بعض الشخصيات التى تملك السحر الحقيقى الذى يخلق الهوى ، ونأمل أن تقودنا هذه الشخصيات القليلة إلى الشعور بالنبض الحقيقى لهذه الرواية الآسرة ، وإلى اكتشاف الجمال فى بنائها الساحر والبسيط !

★ المعلومة :

إذا كنا قد بدأنا بما بدأت به الرواية من حديث عن « الريطى » عبيط القرية فلعله من الطبيعى أن نقدم من بعده شخصية « المعلومة » - وهذا ما فعلته الرواية كذلك - وهى مومس القرية ، ومن الطبيعى أن تكون « المعلومة » هى من يتطلع إليها « الريطى » كأقصى ما يمكنه الوصول إليه فى عالم المرأة ، وستبقى علاقة الريطى بالمعلومة طوال أحداث الرواية وترا من أهم أوتارها تصدر عنه نغماتها الفاعلة والمؤثرة ، كما سيبقى الريطى والمعلومة دليل القارئ الذكى فى هذه الرواية إلى العالم الخفى فى قرية البطنية ، و « المعلومة » ليست نوعا من المومس الفاضلة أو المومس المبتذلة ، ولكنها شخصية إنسانية لها فرادتها فهى تعترف بينها وبين نفسها بدورها فى عالم القرية الخفى ، وهى تدرك أنه لم يكن أمامها أى خيار فى القيام بهذا الدور ، وقيامها بهذا الدور لم يجعلها تسقط حقها فى أن تقوم إلى جواره بأى عمل شريف فلم تتردد فى القيام بمساعدة « عمّار » الذى يسمونه طبيب القرية مع أنه ليس طبيباً مثل الأطباء الذين يعملون فى مستشفى المدينة وإن كان على علاقة وطيدة بهم ، وهى تقدم إليه فى عمله الذى لا تدرك طبيعته تماما خدمات يطلبها ولا يستطيع غيرها أن يقدمها له، وهى بالمقابل تحصل منه على قدر من الاعتراف والاحترام لا يستطيع غيره أن يقدمه لها ، وهى تشعر نتيجة لذلك أنه أصبح لها نوع من الحق فيه يسمح لها بأن تدفع عنه فضول النساء الأخريات ، وتدرك بغريزتها - ولا تتردد فى أن تصارحه - بأن كل نساء البطنية يحلمن بعلاقة معه فى الحلال أو فى الحرام ، وإن كانت هى نفسها لا تسمح لنفسها بالتفكير فى مثل هذه العلاقة معه !!

إنها تدرك أن جزءا من عمل عمّار أن يسأل الناس عن معلومات تتصل بحياتهم وعملهم ، وبينما هو يسجل ما يقوله أهل البطنية له على أنه الحقيقة فإنها تدرك أنهم لا يقولون له كل الحقيقة كاملة كما تعرفها ، وقد كاد أن يصيبه الذهول حين أخبرته بما فعلته نساء البطنية من مقاطعة أزواجهن فى الفراش تضامنا مع « بنت الرشام » حين أرادت أن تنتقم من « عليوات » الذى دفع بعض أتباعه للسخرية من « بنت الرشام » وهى سيدة رفيعه القدر وشريفة ، وحين كان من نتائج هذه المقاطعة أن توجه رجال القرية إلى المعلومة كحل لمشكلتهم ، فإنها لم تتردد فى طردهم جمعيا تضامنا مع موقف سيدة شريفة ، ثم تقول لعمّار ، لتؤكد له أن النقود ليست كل ما يهمنا أنها تعمل دائما حسابا للخبز والملح ، فهى ترعى حرائر البطنية اللواتى يكرمنها ، ولا تتردد فى طرد أزواجهم الذين يحومون حولها ، ولكن الزوجات اللواتى يتعالين عليها ، ويدعين غرورا أن أزواجهن لا يمكن أن ينظروا إلى مثلها فإنها تتحداهن أن يضعن علامة على نقود أزواجهن وسوف ترد هى لهن هذه النقود مرة أخرى حين تصل إليها ! .

وإذا كانت تلك هى نظرة المعلومة إلى نفسها ، فقد أحزنها كل الحزن أن يتوسط عمّار عندها لكى ينقل لها رغبة الريطى فى الزواج منها ، وقد كانت مستعدة أن يكون ردها على هذه الرغبة أن تذهب بنفسها إلى الريطى لكلى تمزق عنقه ، وأنها لم تفعل ذلك إكراما لعمّار فقط لأنه هو حامل هذه الرسالة !

★ عمّار :

ليس من أهل البطنية ، لكنه من أبناء المنطقة ، أتيح له من خلال مشاركة فى بعض المؤتمرات بالخارج أن يلتقى بالعالم « سيمورند » الذى يدير مشروعا علميا يسعى إلى تقديم تفسير علمى لظهور أعراض وبائية

متشابهة فى أوقات متفرقة ، ومناطق مختلفة وبالتحديد فى حوض البحر الأبيض المتوسط ، وهذه الأعراض تتشابه مع أعراض أوبئة قديمة كانت تظهر فى الماضى البعيد فى المناطق نفسها ، ويتصور العالم إمكانية وجود فيروسات يمكنها الكمون لحقب أو أجيال إذا وجدت البيئة المناسبة لهذا الكمون ، ثم تظهر حين تتوافر ظروف جديدة مناسبة لا نبعاثها ، وتجديد دورة حياتها ، ربما بأعراض جديدة ومواصفات مختلفة ، ولا يدرى عمّار هل كان قبوله للعمل فى هذا المشروع نتيجة لاقتناعة بأفكار سيمورند أم بتأثير مساعدته الجميلة القادمة من الشرق الأقصى التى كان لها دور ملحوظ فى تقديمه لأستاذها العجوز سيمورند ، وفى تذليل كافة الصعوبات التى كان يمكن أن تعترض قبوله لهذه المشاركة ، وإذا كان عمّار لا يمتلك رؤية واضحة لحقيقة دوافعه للعمل فى المشروع فإن أهالى البطنية أنفسهم لم يكونوا يمتلكون أدنى فهم لما وراء الأسئلة التى يطلب منهم الإجابة عليها ، ولا للهدف من العينات التى يطلبها من دمائهم أو بولهم وبرازهم ، فى الواقع كانوا مدفوعين للتعاون معه لما يلمسونه فى شخصيته من جاذبية وطيبة ، فهو من أبناء منطقتهم ، وهو لا يتردد فى تقديم المساعدة فى أمور بسيطة وواضحة لهم حين يتعلق الأمر بصحتهم ، إنه يقدم لهم المسكنات والمطهرات ، ولذلك فهم يتعاملون معه بإعتباره نوعا من طبيب القرية ، ولم يكن لديه أدنى شك فى جدية عمله إلى أن كشفت له « المعلومة » المسافة الهائلة بين المعلومات التى يقدمونها له وبين الحقيقة التى تعرفها ، ولم يكن فى الأمر أى قدر من سوء النيه بل ربما كانت رغبتهم أحيانا فى أن يحافظوا على صورتهم عنده كما يتمنونها ، كما أنه كان من الطبيعى ألا يكون عندهم سوى هذه الابتسامة الخجلى يقدمونها له حين يطلب من مريض الضغط أن يتجنب الملح فى طعامه ، فكيف يوضح له ذلك المريض أن تنفيذ مثل هذه النصيحة يعنى أحيانا أن يأكل خبزا بلا غموس .

على أن أعظم درس تلقاه عمَّار فى البطنية كلها كان على يد « بن سيدى رحيل » وهو رجل يأتى إلى القرية مرة كل عام فى مواسم الحصاد ، يأتى مع زوجته « للاموليخير » وفرقته المتخصصة فى الإنشاد والعزف والتمثيل ، إنه مزيج من الولى الصالح والفنان ، له قدرة مذهلة على اقتحام ضعف الناس ومخاوفهم بأن يبدأ بالكشف عن ضعفه هو ومخاوفه وخلافاته مع « للاموليخير » إذ كيف يجوز لها أن تهجره فى الفراش ؟ أليس معنى ذلك أنها تتشبه بالرجال مما يعنى قرب قيام الساعة !

وحين ذهب « بن سيدى رحيل » إلى عمَّار فى بيته ليزوره كما يزور جميع الناس فى بيوتهم كان يقول له : لماذا لا توزع عليهم مع قوارير الدواء قوارير للضحك ، إضحك يا أخى يضحك لك الناس فهم محتاجون أيضا للضحك !

وإذا كانت « المعلومة » هى التى دقت أول مسمار للشك فى ذهن عمَّار حول جدوى ومصداقية المشروع الذى يعمل فيه ، فإن بن سيدى حيل ربما هو الذى دق المسمار الأخير حين أعلن لعمار عن حيرته هو الآخر ، فقد كان دائما يملك نوعا من القدرة على تهدئة مخاوف أهل البطنية ، ولكنه لم يعد يجد ما يقوله لهم حين أصبحوا يسألونه عن موعد وصول الحفارات تحت أرضهم الجدباء لاستخراج المعدن النفيس !

أمام كل هذه المتغيرات لم جيد عمَّار ما يكتبه فى تقاريره للمساعدة الحسناء التى تعمل مع العالم الكبير بعد أن بثها حيرته سوى أن يبثها أشواقه إليها وسوى أن يفكر وهو يجمع أوراقه وأدوات مشروعه استعدادا للرحيل عن البطنية ، أن المسألة تستحق التفكير ، لكن فى عودة أخرى للبطنية من خلال مشروع آخر فيه شئ من معلومات « المعلومة » وبركات «بن سيدى رحيل » وخبرته هو التى خرج بها من هذه التجربة !

ألسنا هنا من خلال هذه الشخصية أمام المفارقة ذاتها التى أبرزها توفيق الحكيم في يوميات نائب فى الأرياف ويحيى حقى فى قنديل أم هاشم لكن بمنحى جديد وبمواجهة لمشكلات جديدة ؟

★ **حميميد :**

تلك هى الشخصية الرابعة التى اخترت أن أكتفى بتقديمها من شخصيات هذه الرواية الجميلة ، وهى تنتمى فى نشأتها إلى العالم الخفى فى البطنية ، وإن كانت تتطلع فى طموحها إلى أن تتجاوز حدود البطنية كلها وإذا كان رجال البطنية الذين لم نتوقف عندهم كثيرا والذين يمثلون العالم الظاهر للبطنية ، مثل الرمّاى والشيخ بلحاح وبناصر وعياش وزامورة وغيرهم إذا كان هؤلاء جميعا قد استغلوا مناخ الحلم الذى يعيش فيه أهل البطنية ، وهو الحلم بأن يظهر المعدن النفيس تحت أرضهم فراحوا يعتصرون آخر قطرة من دمائهم بحجة أنهم يسعون لهم لدى المسئولين لكى تأتى الحفارات للبحث عن المعدن تحت أرضهم التى أصبحت جدباء ، إذا كان هؤلاء جميعا أصبحوا ولا عمل لهم سوى التفنن فى بيع الأحلام الوهمية لأهل البطنية فإن حميميد كان وحده الذى يحمل إمكانية تقديم حلم حقيقى لنفسه ولبلده فهو يملك يدين سحريتين وخيالا متألقا ولكنه بحكم نشأته التى تنتمى إلى عالم البطنية الغامض وقع فى أسر نوع من الضعف لا قبل له بمواجهته فقد نشأ فى البطنية لا يعرف له أبا ولا أما ، احتضنته الخالة فاطنة العجوز المتوحدة تقول للناس أنه ابن اختها الغائبة التى تنتظر عودتها .

وكان يكفى أن تكون له تلك النشأة الغامضة حتى تنسج البطنية حوله الأساطير فى المدرسة كان الأطفال لا يسمحون له بأن يشاركهم ألعابهم ، ولم تجد الخالة فاطنة من طريق لعلاج شعوره بالضعه والدونية سوى أن تشترى له ألعابا خاصة لتعويضه عن اللعب مع الأطفال كان قد أصبح كل مالها فى

هذه الدنيا ، فنشأ نفورا من أهل البطنية ، متعاليا عليهم مكتفيا بأن يعمل بيديه مع ألعابه .

وحين كان يذهب إلى المدينة للعمل .. كان يجد الوقت دائما ليزور مقبرة السيارات القديمة ، وحين رأى فى أحد المخازن هيكلا قديما لسيارة تعلقت أحلامه بهذا الهيكل وصمم أن يحقق من خلاله المعجزة التى لا بد أن يقدمها لأهل البطنية لكى يعترفوا به وبعبقريته وعمل أسبوعين عند صاحب المخزن لكى يحصل على الهيكل الذى كان الرجل يفكر فى طريقة للتخلص منه ولكنه لم يجد مانعا وقد وجد معتوها يفكر فى شرائه فى أن يستغله فى العمل لأسبوعين لكى يخلصه من هذا الشئ وهكذا نشأت حول حميميد أسطورة الفكتوريا ٣٩ وهو الاسم الذى أطلقه على ما يدعوه سيارته ، ولم يكن بمقدور أهل البطنية أن يصدقوا أن هذا الشئ يمكن أن يصبح سيارة ، ولكن لم يكن لديهم أى مانع ما دام الأمر لن يكلفهم سوى الكلمات أن يتحدثوا مع حميميد بشأنه ، وبشئ من الجدية على أن يدخروا سخرياتهم لحين خروجهم من المرآب الذى وضع فيه حميميد هيكل سيارته .. أما أطفال البطنية فكان لهم مع الفكتوريا ٣٩ شأن آخر فقد كانوا على أتم استعداد ليحلموا مع حميميد بسيارة المستقبل التى يمكن أن تقلهم على الأقل إلى البطنية الجديدة ليزهو بها على زملائهم هناك .

إن المراحل الطويلة التى قطعها حميميد قبل أن يصل إلى مرحلة التجريب النهائى لسيارته وقبل أن يكتشف استحالة المغامرة كانت هى نفسها المراحل اللازمة لكى يشفى حميميد من خوفه من أهل البطنية ومن تعاليه عليهم ، وأن يقطع المسافة التى كانت تفصله عن شخص مثل عمَّار ، وأن تكون قدرته على مواجهة عمَّار بخلل مشروعه هى المقدمة الطبيعية لكى يدرك أنه أيضا يمضى فى طريق خاطئ وأن يخفق قلبه بالجمال والحب

لصفية ربيبة سى موح التى لم تكن سوى طفلة مثله مجهولة النسب رباها رجل أعمى كما ربته امرأة عجوز ربما كان حميميد وحده هو الشخص القادر على أن يقدم حلما حقيقيا لأهل البطنية لكن كان من الضرورى أن يمضى طويلا على طريق الشوك والآلام وأن يدفع ثمن المعرفة .

★ الريطى أولا وأخيرا :

حادث القتل الذى وقع فجأه فى أحد شوارع البطنية وفى ليلها الطويل، وخلف قتيلا ليس من أهل البلدة ، ودفع بالشرطة للبحث عن قاتل مجهول، وانتهى البحث دون أن يجد دليلاً على قاتل بعينه ، دفعنى إلى أن أتراهن مع نفسى على أن هذا الحادث مجرد حيلة فنية دبرها المؤلف ليتسلل من خلال تحقيقاته إلى عالم البطنية الخفى ، ليكشف لنا عن المستور منه والذى لم تستطع المعلومة أن تكشفه ، ولكن المؤلف جعلنى أفسر رهانى مع نفسى حين كشف دور الريطى فى هذا الحادث فى آخر سطور الرواية حيث قاد نصف دائرة من أهل البطنية ليس للكشف عن المعدن النفيس هذه المرة ، بل للكشف عن ملابس القتيل حيث أخفاها ، مما يؤكد علاقته بحادث القتل ! ومما يتركنا وجها لوجه أمام هذه التساؤلات ، هل الريطى هو الذى ارتكب الحادث ؟ كما يوحى اعترافه الغامض ؟ أم تعثر بالجثة ولكنه لم يفر هاربا مثلما فعل غيره إلى بيته وزوجته لأنه بلا بيت ، فعرى القتيل من ملابسه وأخفاها ليكشف المستور فى ليل البطنية الطويل ، وهل كان ما فعله الريطى جزءا من انتقامه من أهل البطنية كلهم أم من المعلومة التى لم ترض به زوجا أو حتى زبونا ؟

وترك لنا أن نبحث فى عقل عبيط القرية عن دوافع معقوله أو مجنونة ، أم أنه رسالة من المجنون إلى العقلاء تقول لهم : أن هذا النوع من العقاب أو العدالة سوف يظل يمارسه أمثال الريطى الذين لا يعترف أحد بحقهم فى المعدن النفيس أو فى الكرامة ؟!

تعليق على رواية « شروخ فى المرايا »
للدكتور / عبد الكريم غلاب
« شروخ فى المرايا »
أم قصور وتنوع فى وعى الإنسان ؟

بقلم / أبو المعاطى أبو النجا

أحيانا يكون عنوان الرواية طريقا للاقتراب من عالمها ، وحين نتوقف أمام عنوان رواية الدكتور عبد الكريم غلاب وهو « شروخ فى المرايا » فإن التأمل فى هذا العنوان قد يقودنا إلى التفكير فى بعض وظائف المرآة باعتبارها ذلك السطح المصقول اللامع الذى نبصر فيه بدقة وجوهنا ، ولا أحد يتذكر نوع الصدمة التى أصابت أول إنسان رأى وجهه فى أول مرآة !

ومع أننا نسينا تلك الصدمة فإن المرآة سوف تبقى تذكرنا بأنها ذلك الوسيط الذى لا غنى عنه لرؤية شئ هام فينا ، ربما يكون أكثر الأشياء تعبيرا عنّا ، وعن حقيقتنا ، وحين تكون هناك «شروخ فى هذه المرآة » فمن الطبيعى أن تأتى الصورة مشوشة وألا يكون ما نراه هو صورة وجهنا الحقيقى ، أو وجه الحقيقة كما هى ، ولعل هذا العنوان بما يحمل من طاقة رمزية تستدرجنا إلى سؤال بديهى عن هذه « المرايا » وعما نود أن نراه على سطوحها اللامعة المصقولة ، وعن الشروخ التى فيها ، هل هى شروخ طارئة أم هى جزء من طبيعتها ؟ ثم ألا يوقع هذا العنوان ذاته بطاقته الرمزية فى

روعنا بأن هناك مرايا نقية صافية يمكن أن تعكس لنا حقائق الأشياء ، وما يعنيه ذلك من أن هناك حقيقة واحدة ، قد لا نختلف حولها لو أتيح لنا جميعا أن ننظر فى هذا النوع من المرايا ؟

★ سيرة حياة أم سيرة عقل ؟

ربما يكون العنوان قد ورطنا فى هذا النوع من التساؤلات ولن ينقذنا من الورطة سوى الدخول فى عالم الرواية ذاتها ، التى تأتى على لسان الراوى ، الذى يتحدث فى كل فصولها مرات إلى نفسه ، ومرات إلى أصدقائه ، ومرات إلى شخصيات نسائية يقع فى حبها لأوقات تطول أو تقصر ، ومرات إلى شخصيات هامشية عابرة ولكنها تمثل نماذج من الشخصيات المهمشة فى مجتمعه ، ووجود الراوى بهذه المثابة كشخصية محورية فى كل الفصول تتفاعل مع بقية الشخصيات العابرة التى تظهر فى أماكن مختلفة من مدينته ، هذا الوجود لهذه الشخصية المحورية ، بهذه الكيفية يكاد يجعل الرواية نوعا من السيرة الذاتية للراوى ، ولكن طبيعة التجارب والأحداث والشخصيات والعلاقات التى يتوقف أمامها الراوى ، هى التى تجزم بأننا لسنا بأزاء سيرة حياة تبدأ بالميلاد ، وتحرص على تسجيل المواقف فى سياق زمانها ومكانها ، وتنتهى قبيل النهاية بل نحن أمام سيرة حياة عقل ، أضناه البحث عن الحقيقة وسيرة حياة قلب يحاول الإمساك بما هو جوهرى فى العواطف الإنسانية ، وفى مقدمتها الحب الذى تفجره المرأة ذات العينين الخضراويين مرة والمرأة ذات العينين السوداويين مرة أخرى !

أحداث الرواية إذن هى التى سوف تفصح عن نوع الحقائق التى يسعى الراوى إلى استجلاء صورتها فى المرايا ، وسوف نكتشف منذ الفصل الأول والثانى فى الراوية مهاد الحيرة التى تهز عقل الراوى ووجدانه حول معنى

الحرية والمسئولية بالنسبة للإنسان الفرد الذى يأتى إلى الحياة فى لحظة ومكان لا يختارهما ، فيجد نفسه فى بيئة تبدو محايدة ولكنها تصوغ له حدود ما يستطيع أن يعرف ، وما يتسطيع أن يفعل ، قد يجد نفسه دون إرادة ينتمى إلى سفح المجتمع أو قمته فيشقى أو يسعد بشروط القمة أو السفح ، فما معنى وما حدود الحرية والمسئولية بالنسبة له ؟ ويستمع الراوى أحيانا من أصدقائه وأحيانا من صوته الداخلى ، « أنه - مع النظرة الفاحصة - لا فارق جوهرى بين حظوظ أهل القمة وأهل السفح على الأقل فيما يتصل بمعانى السعادة والشقاء فأهل القمة يشقون بما لا يشقى به أهل السفح ، كما أن أهل السفح يجدون السعادة فى أشياء لا يسعد بها أهل القمة ؟! وفى هذا نوع من العدالة الخفية التى قد يقنع بها البعض ، ولكن الراوى يجد فى هذا النوع من التفكير مجرد حيلة شريرة يسعى بها أهل القمة لتبرير سكوتهم على وضع بائس لا يريدون أن يخوضوا مغامرة تغييره ما دام بؤسه لا يمس حياتهم ، بهذه الروح الناقدة المتمردة يبدأ الراوى رحلة البحث عن الحقيقة فى بهو المرايا الممتد طوال روايته ، ربما لهذا السبب الكامن ، وربما بلا أسباب قبل اختيار أبيه له بأن يلتحق بكلية الحقوق لقد عانى أبوه مرة من مرارة الظلم ، من اغتصاب الحق وضياع الحقيقة وحلم بأن يكون ابنه واحدا ممن يكتشفون الحقيقة ويدافعون عنها ، كانت كلية الحقوق هى المرآة الأولى التى وقف أمامها لتكون دليله إلى الحقيقة ، ولكنه بعد أن يتخرج فى الكلية ، ويتدرب فى مكتب أحد كبار المحامين يكون قراره الحاسم هو ترك المكتب بل وترك المهنة كلها ، فما درسه فى الكلية ، وما عاشه فى المكتب وفى المحاكم وفى واقع الحياة ، شئ يختلف تماما عن كل ما حلم به أبوه ، وعن كل ما تمناه هو ، إن مهنة المحاماة مثل أى مهنة ، مجرد وسيلة لكسب العيش ، والمحامى يتقاضى أتعابه سواء حكم القاضى بالبراءة أم بالإعدام ؟ أما مسألة الحقيقة ، فتلك قصة أخرى ، إن على من

يعنيه أمر الحقيقة أن يبحث عنها بأظافره حيث يمكن أن تكون ، ودون حساب للأرباح والخسائر ، ففى الوقت الذى نعمل فيه حسابا للأرباح والخسائر تكون الحياة نفسها ، وليست الحقيقة فقط قد أفلتت من بين أصابعنا .

ومن هنا يفترق طريق الراوى عن طريق زميلته فى الكلية ذات العينين الخضراوين التى حلم يوما بأن يواصل معها رحلة الحياة ، كانت تواصل طريقها فى الدراسات العليا وكانت ترى أن هذا الطريق المأهول الذى حفر مجراه منذ سنين فى الجامعة أو المحاكم ، والذى يقود السائرين فيه إلى قمة الدرجات العلمية أو قمة الوظائف العليا فى المجتمع هو الذى يمكن أن يوصل إلى حقيقة يقبل بها أكثر الناس فى زمن بعينه ومكان بعينه ، الراوى إذن يبحث عن حقيقة أو عن حقائق تتجاوز ما تقنع به ذات العينين الخضراوين ، وما قد يقنع به أبوه وأمه ، ومع تعدد المرايا التى يقف أمامها نكاد نتلمس أبعاد ما يبحث عنه ، أبعاد شخصيته التى تتكشف أمام أعيننا خلال الرحلة المضنية فى بهو المرايا بل ونتعرف على جذور ذلك الحس النقدى المتمرد الذى يرفض السير فى الطريق المألوفة ، ولو كانت مفروشة بالأمن والحب !

★ بداية الرحلة :

إنه يقف أمام مرآة الكتب باعتبارها مكانا يمكن أن تكون الحقيقة ثاوية فيه ، بين أوراقها الصفراء أو البيضاء ، ولكن صديقه الناشر الذى يمده بهذه الكتب يروى له الوجه الآخر لصناعة الكتب ، بل لصناعة الكاتب ، بل وصناعة القارئ نفسه ! ثم يطول به الوقوف أمام مرايا الدين ، حيث يتجلى الدين فى أكثر من مرآه ، ومع الحس النقدى المتمرد تسقط الحدود الفاصلة بين الأديان ، ويكاد يبصر والسيجارة تكاد تحرق أصابعه المعنى

العميق فى الديانة الهندوسيــة يخاطب الوقيده الثالثة : « أنت القداسة نفسها ، ستعبرين فى لحظة مقدسه عن الحقيقة التى شقى الإنسان فى البحث عنها منذ كان ولم يدركها ، كل شئ إلى رماد ، ومع ذلك نتعلق بالشئ نحتفل ، نشقى ، نصارع من أجله ، وهو سوف يستحيل إلى رماد ، الهندوسى هو الذى أدرك الحقيقة فحول الإنسان إلى رماد تذروه الريــاح ، أو يختلط بماء النهر المقدس !

من يدرى فقد تزهر بخصوبته الأزاهير والورود ، ولكن النار فى مرآة صديقه الواعظ فى مسجد المدينة كان لها دور آخر ، يقول الراوى بحسه النقدى الساخر عن صديقة الواعظ ، « شدنى إليه وهو يعدد أنواع المنحرفين الذين ستلتهمهم النار حتى ظننت أنه جرّد رضوان حارس الجنة من مهمته ليشتكى البطالة ككل الناس والملائكة الطيبين » ولكنه لا يلبث أن يلتقى بصديق آخر لا منتمى ولكن له طريقته الخاصة فى التدين ربما على طريقة رابعة العدوية ، فهو يؤكد « لا أعبد الله طمعا فى جنته ولا خوفاً من ناره ، فإذا سأله الراوى كيف تعبر عن صلتك به وأنت لا تلتزم بالشعائر ؟ يقول : صلتى به سلوك ، إيمان ، حب ، لا أريه فىّ وجهاً كريها ، ولالسانا منافقا ولا يدا آثمة ،

وحين يتوقف الراوى أمام مرآة « الايديولوجيا » متمثلة فى صديق يسارى تعود أن يمتح من آخر كتاب صدر عن هذه الأيديولوجيا ، لانكاد نشعر من خلال الحس النقدى الساخر للراوى أننا بعدنا كثيراً عن مرايا الدين كما تعكس صور العديد من المتدينين ، كل ما تغير هو أن الجنة الموعودة هذه المرة سوف تكون على الأرض ، أما الجميع فهم يبحثون عن نوع شارد من اليقين ، عن نوع هارب من العدالة ! .

★ رحلة دائرية أم تطورية ؟

لعل الرحلة في بهو المرايا مع الراوى هى التى تبتعث فى نفس القارئ هذا السؤال : ألا يبحث الراوى نفسه من خلال حسه النقدى المتمرد عن نوع من اليقين ؟ عن حرية تتخطى حدود الضرورة ، حيرة لأيضحّى بها من أجل العدالة ، وعدالة لا تدوسها سنابك الحرية ؟ وأخلاق لا تحتاج لحراستها إلى سلطة الجند ؟ ومن يرسم الحدود والخرائط لمثل هذه المملكة الموعودة ؟ وهل تدخر لنا بقية المرايا فى بقية الرحلة تخوم هذه المملكة الموعودة ؟ .

لا يبدو أن الراوى يدخر لنا مثل هذا الوعد . فمع أن المرايا القادمة تكاد توحى لنا برحلة تطويرة نتوقع خلالها أن تقل الشروخ وأن تصفو الصورة التى تنعكس فى المرايا حيث ينتقل الراوى من مرايا الايديولوجيا إلى مرايا العلم والسياسة والإعلام الذى يعتمد أحدث أدوات العلم ثم التصوف الذى يلجأ إليه الراوى هذه المرة هربا من نمطية العلم والاعلام مع كل ذلك فإن الحس النقدى المتمرد والساخر يظل هو سيد هذه الرحلة ودليلها إلى الشروخ التى تضرب فى كل المرايا ، فحين يتوقف الراوى أمام مرآة العلم الذى تقوده إليها هذه المرة ذات العينين السوداوين فإنه يكتشف المفارقة النابعة من الميل الانسانى إلى صناعة الأسطورة فمع أننا لجأنا إلى العلم لينقذنا من أساطير الماضى إلا أن الحاجات الانسانية المتجددة هى التى تجعلنا ننسج أساطير جديدة من خلال العلم ذاته حول الحاضر وحول المستقبل ، وأيضا يكتشف الحس النقدى ذاته أن الإعلام فى هذا العصر يلعب دور العجل الذهبى المعبود فى العصور القديم ، نصنعه ثم نصدقه ثم نعبده ! .

وحين يتوقف الراوى أمام مرآة التصوف التى لجأ إليها هذه المدة مزدا بالعلم وهاربا منه فى الوقت ذاته حاملا شعارا كان يسخر فى الماضى من قائله « كم من حاجات قضيناها بتركها » باحثا عن قوة جديدة يمنحها

الاستغناء كما تمنحها الشفافية فإن الحس النقدى المتمرد عند الراوى هو الذى يفضح صاحبه حين يكتشف أنه يتطلع إلى استخدام ما يمنحه التصوف من شفافية لاكتشاف الحقيقة فيما يتصل برغبات عاطفية مقموعة فى داخله منذ علاقته القديمة بذات العينين الخضراوين ، ويبدو المشهد هنا وكأن العلم فى داخل الراوى هو الذى يثأر هذه المرة لنفسه على أن الحس النقدى للراوى يصل إلى ذرى عالية من السخرية الشفيفة حين يتوقف مرة أمام أسوار المدينة ومرة أمام مقابرها ، ومن هنا تأخذ الرحلة طابع الدائرة ، فأمام مرآة السياسة التى ترمز إليها أسوار المدينة ومظاهرات الطلاب فى الماضى والحاضر ، يضع مرآة الطبيعة المتمثلة فى مقابر المدينة ونهر أبى الرقراق ... الثابت أمام المتحول ... !

ماذا تعنى أسوار المدينة وحدود الوطن أمام مجرى النهر من البر إلى البحر ؟ أمام الرياح العاصفة ، وفيضان نهر جارف ، هجرات البشر عبر التاريخ من الصحراء إلى الوادى ؟ عن أى منطقة فى عقل الراوى كان يعبر ذلك الحكيم الذى قال : « ما ترك من الحمق شيئا من أراد أن يظهر فى الأرض غير ما أظهره الله ! » .

وكيف تحول اليأس فى عقل الراوى إلى هذه السخرية المريرة والتى لا تخلو من عذوبة حين وقف أمام المقابر ليقول : فى المقابر وحدها لا يستطيع الانسان أن يمارس متعة السيد بدون هدف ... »

ملاحظة عابرة :-

ولن نشمر هنا عن ساعد الجد لنناقش التقنية التى اختارها الكاتب لبناء روايته وكيف أن التنقل بين المرايا وبالتالى بين القضايا كان يبدو أحيانا وكأنه يفتقر إلى التلقائية والحيوية ، بل وكأنه يخضع لمنطق العد والإحصاء ، وأن صوت القضايا ونبض الفكر كان يعلو أحيانا على أصوات

الحياه ونبضات الشخصيات الانسانية حتى أننا لم نكن نجد الفرصة لكى نعرف نوع الملابس التى ترتديها أية شخصية ولا طريقة حديثها كل هذه أمور لم يفعلها الكاتب ربما لأنه أراد أن يركز جهده فيما يعنيه وهو الآن ما يعنينا فلننصرف إليه ، إلى السؤال الأخير حيث يلوح أن الجميع هنا فى هذه المقبرة قد حققوا أخيرا أهدافهم ؟ .

★ لماذا كل هذه الشروخ ... كل هذا الأسى .

أهو عيب في المرآة ... أو فى المنهج أو فى الأدوات كما يقولون ؟

أم هو فساد ضارب بجذور عنيفة فى أرض الواقع ، فى نفوس الناس أو فى حياتهم أم هى نزوات الحس النقدى المتمرد الذى لا يصبر على رؤية دبيب التطور لما فيه من بطء قاتل أحيانا ، ولأنه لا يظهر بوضوح ولا يمضى بسرعة إلا فيما هو بعيد عن الضمير الإنسانى والقيم الإنسانية العليا ... !.

أم أن المرايا المشروخة هى الوعى الإنسانى المحدود بطبعه ، القاصر بحكم إمكاناته الطبيعية ، والعاجز بالرغم من كل ما حققه من علم - أمام ما فى الكون من مجهولات تزداد كأنما بتزايد المعرفة وأن المأساة الحقة تأتى من رغبة الإنسان العارمة فى احتواء مالا يمكن احتواؤه ... والإمساك بما لا يمكن الأمساك به والإحاطة بما يفوق حدود وعى الفرد فى حدود عمره القصير ، وتأتى أيضا من رغبة الإنسان فى تخطى حدود الزمن الذى يقف الموت عند حدوده ! .

ومن هنا فإن أصدق ما يوصف به هذا العمل الجميل أنه مرثية شعرية لمأساة الإنسان بين طموح حاجاته وقصور قدراته ، وهو موضوع قديم ولكنه من المحتم أن يكتبه كل أديب بطريقته فى كل عصر ! .

« بـاب تـازه »
بوابة لإقامة الخراب (الجميل)

إبراهيم عبد المجيد

« قصدى واضح ، على هذه الأوراق أو الرواية أو الشهادة أو صيغة الخراب أن ترى النور كى أستعيد توازنى الشخصى » .

هذه رواية تتسم بالكثافة احتشد لها المؤلف الذى بدا لنا يصنعها أثناء الكتابة . لكنك وأنت تتقدم فيها تدرك أن النهايات هى التى حددت البدايات .

الرواية إذن تبدأ بعد أن ينتهى كل شئ . انتهى تحقيق المؤلف فى موت س محمد المكوتى إلى لاشئ وتم طرده من باب تازة فشرع فى كتابة روايته التى احتفظ لها بشكل أقرب إلى التحقيق الصحفى والجنائى معا . أو هى تحقيق على تحقيق احتاج من المؤلف أن يشهر أسلحة لغوية ، كتابية ، عديدة فقدم لنا عملا أشبه بالأمواج المتتابعة بلا انقطاع ، أحداث واعترافات ومعلومات تاريخية واجتماعية وسياسية وتحليل نفسى للشخوص وتعليقات تتجاور وتتداخل أحيانا وتتقاطع أيضا وفى قلب ذلك كله يخص المؤلف

نفسه بمساحة كبيرة من الحرية وصلت إلى حد الخروج من الضمنية إلى الصراحة فتراه أمامك يكتب الـ غ .ن . ا . ء عن الطبيعة بحروف منفصلة ليؤكد لك عليها ويسخر لك منها ويذكرك أن ما تقرأة من عمل الأخر الذى هو المؤلف وأنه لا حيلة له فى التعبير القديم إلخ ... أو يقف ليقول لك (نقطة لأنى أريد أن أعود إلى أول السطر) . المؤلف يؤكد دائما أن الرواية تتم الآن ، تتخلق وأنت تقرأها وهو لا يترك المروى عليه كثيرا . لذلك فليس من المماحكة النقدية ولا العبث أن نرد على تساؤل الأستاذ / إبراهيم الخطيب على غلاف الرواية عن من دمر باب تازة التى ما تزال على الخريطة ، ومن قتل محمد المكوتى الذى لم يمت أصلا ، ومن اعتقل المفضل وهو مطلق السراح ، ومن حال دون نشر التحقيق الصحفى الذى أصبح رواية ، أقول نرد على التساؤلات بأن الذى فعل ذلك كله هو المؤلف ، المؤلف الواعى ، والمؤلف الضمنى ، ولا يمكن أن تكون السلطة كما تغرى الأجابة السريعة على مثل هذه التساؤلات فى مجتمعاتنا العربية إذ ما فائدة عمل يقول لنا أن السلطة فى المجتمعات العربية ظالمة . شكراً . نحن نعرف . كلنا نقول ذلك . لكن درس الرواية هو بناء عالمها . إعادة صياغة الوجود بأقصى درجات الحرية . لذا لا يمكن أن يكون كما هو ، ولا حتى كما ينبغى أن يكون إلاوفق كما كان ينبغى أن يكون ؟ ربما . لنترك المشيئة للمؤلف أفضل من كل تحديد ممكن .

نحن من البداية لا نعرف المكوتى ولا المفضل ، لكن يبدو لنا أن المؤلف يعرفهما . إنه يتحدث عنهما كعلمين سبق التعريف بهما ، وهذا ما لم يحدث . لقد حددت النهايات البدايات كما قلت (جميعا كانوا يعرفون أن وفاة السى محمد المكوتى طبيعية وأن عودة المفضل ، وتلك هى المصيبة ، قد تنسيهم ولو بعد سنوات غير محسوبة ، جميع الأحزان الماضية . ربما » .

- إن المؤلف الذى تحير فى البداية قد استقام له المتن والهوامش معا . استقام له العمل وجملة وتلك هى المصيبة . ليست مجرد تعليق . إنها هامش على المتن نفسه ، وهى توكيد جاء من المؤلف فى شكل تعليق . فالمؤلف لا يحب الاختفاء فى طيات السرد . « تلك هى المصيبة تعليقه شبه نهائى . لأنه « ربما » تأتى فى نهاية الفقرة كاستدراك يخفف المباشرة من ناحية ، ويجل الباب مواربا للعكس .

لقد خرج المفضل ، الطيار ، من المعتقل فى آخر شهر مارس ١٩٨٤ ، وكانت الأحكام قد صدرت فى حق المتابعين فى النازلة التى نزلت بمدينة تطوان قبل ذلك بخمسة شهور . هذه الحركة الدائرية فى الراوية لها دلالتها بالطبع . لقد اعتقل المفضل من قبل فى حركة تمرد كبير عام ١٩٧٢ . التمرد لا ينقطع من الرواية ، ويمتد ليشمل دولا أخرى ، ويمتد إلى تشكيل الرواية ذاته . فبعد المماحكات الفنية عن تحديد بداية الرواية يكون الاستدراك عن كيف يبدأ فى تحويل الخراب إلى شكل لا إلى هوى . القراءة المتأنية تكتشف أن الاثنين تحققا بدرجات متفاوته . لكن الخراب الممتد بالرواية لم يسمح له المؤلف بتخريب شكلها إذا جاز التعبير . هل كان أفضل لو فعل ذلك .

« أنا أريد لهذه الرواية أن تخرج من حلقى لا أن تختفى . أن تسير فى مجرى الوقائع ، كما سارت روايات أخرى من قبل ، لا أن تُلبسنى كفنى . فلست ، فى النهاية ، سوى سارد ضمه السرد إلى صدره الدافئ حتى لا يشهق ، فى منتهى اللوعة ، بين الحرارة والحنان »

ص ٢٠٩ .

لكننا طبعا لسنا إزاء سرد منظم ولا منطقى ، بل غالبا نحن أمام ، سرود تنتقل بين المكان والزمان ، فمن الاعترافات إلى التعليق ، إلى التسجل العلمى والتاريخى لمعالم المكان ، إلى الاستجواب . يبدأ الاستجواب من منتصف الرواية تقريبا . هل لهذا معنى ؟ يختفى المؤلف ويظهر الأخرون . الشهود الذين يمثلون حركة الزمان فى الرواية التى تتقصي أحوال المكان الشخوص التى تدلى باعترافاتها إليه تقدم شهاداتها على قرية باب تازه ، على زمانها بالتحديد ، والمؤلف يبدو لنا دائما عارفا بزمانه ، فالجانب الاعترافى كبير فى الرواية ، بدءا من العلاقات الفائرة فى البيت إلى العلاقات المرتبكة مع العمل . يجمع أذن بين الشهود والمؤلف السخط عى الحاضر لحساب الماضى « يتحول الماضى إلى ملاذ وهو فى الوقت نفسه مثل الجرح ... فنحن نعرف أن لا شيئ سيعود إطلاقا ، إنما هى المرارة . لا سبيل إلى التجاهل . لا سبيل إلى النسيان . أما الكتابة فلن تلفح فى شئ ص ٣٦ .

عّلال صديقه هو أسير الماضى ، أما توفيق الشاهد زميله فى العمل أيضا فيقول « أنا واحد ممن يتقنون الرقابة الذاتية طوعا وخوفا واختياراً وسلاما وأمنا » ص ٣٥

والمؤلف عبد الله المتوكل ، يسأل نفسه هل كان من الضرورى أن أجلس إلى هذا المكتب طوال هذه السنوات لو خيرت بين مطلبين صغيرين ، الخلوة والبله ، البله بالذات أقصد ؟ . لم لا ؟ أما الخلوة فقد رأيت مبلغ الناس فى باب تازه من الشأو وهم فى انقطاعهم الكلى إلى ما لم أتعوده فى حياتى . لا جرائد . لا ثقافة . لا برلمان . لا علاقات ملغومة . ولا شيئ . الكيف والفراغ والحمد لله ص ٣٧.

والمؤلف أيضا فى علاقته الأسرية لا يجد من طفلته الجميلة إلا مشهد البول والغائط . لعلك تدرك شكل العلاقة الأسرية الآن . إنها علاقة باردة مع زوجته التى كتبت لصديقها «لم يكن المخاض أليما فقط ، بل العلاقة نفسها مع هذا الرجل الذى يريد أن يجعل من الأمومة حالة دائمة من القهر» ص ١٨.

هل فى مغامرة الذهاب إلى باب تازة محاولة للخروج من هذه العلاقات الاغترابية . رجل هذا عمله ، صحفى فى جريدة انتهازية ، وهذه حياته الأسرية ، يحتاج إلى قفزة فى المجهول . نحن لم نعرف مثلا أنه على صلة سابقة بالسياسة والعمل السياسى ، ولا أنه اقترف خطأ من أى نوع . لا مجال هنا للتطهير إذن ، فما الذى يجعله يلتقط خبراً بسيطا عن رجل بسيط فى قرية بسيطة منسية ليذهب يتقصى الحقائق ، الأمر أكبر من الرغبة فى كتابة رواية ، وبالطبع مجرد تحقيق . عبد الله المتوكل يريد كسر الرتابة والكآبة التى انغلقت حياته عليها أو توقفت عندهما . وبات تازة

أولى المتاهة التى سرعان ماتنتظم تقاطعاتها . إنه يتحدث عن ماضى المنطقة وتاريخها منذ تحررت من السبنيول فوقعت فى بئر المخدرات وكيف كانت قرية خاملة الذكر حتى صار المفضل طياراً ثم مشاركا فى انقلاب على السلطة عام ١٩٧١ . لقد تبدل حالى الأب المكوتى والأم للاخروج ودخلا فى الصمت . لكن الناس أيضاً تغيروا . والقرية صارت حديث الأنباء .إن الكاتب يرسل تقريره إلى الصحيفة قائلا لمدير الجريدة » وفى جميع الأحوال فإن نشر التحقيق قد يكون مناسبة للتذكير بواقع منطقة تعانى من شتى أنواع الحصار وهذا من صميم التوجه الذى اختارته جريدتنا للتشهير بمختلف مظاهر الانحطاط » .. لكن الجريدة لاتريد أن تنشر شيئا لاعن القرية ولا عن المكوتى . إنما تريد أن تنشر خبر إطلاق سراح المفضل فى الوقت نفسه تأتى اخبار تطوان المطوقة بالشرطة السرية والعلنية . لذلك ، لاشىء أخر ،

لواقع الحال كله فإن غائط البنت الصغيرة يظهر فى نهاية الفصل الثانى هذا أيضاً كما ظهر فى نهاية الفصل الأول أو قبل النهاية بقليل فتدخل الرواية بنا فى تعبيرية شديدة القتامة .

....

« أبدأ فى كتابة الفصل الثالث هذا وأنا مجبر على الترفع . وقد اشرح ما هو فى حكم الملتبس هنا قطعا ، فيما بعد ، إذا تبين لى ثمة أى داع أن الأمر يحتاج إلى شرح ، ومن الممكن بالطبع أن أعدل عن ذلك جملة وتفصيلاً إذا ظهر لى لا لغيرى ، فى أفق الكتابة ، أن الغرض المتوخى لا يحتاج إلى عون أو إمداد ، أو لعله بلغ المقام بيسر واستسلام .. الخ . ص ٥١

الكاتب يعالج مشكلات الكتابة . لقد انتظمت الرواية ويتحدث الآن عن الحواشى والمتون . هذه ألعاب الكتاب التى صارت مغرية جداً الآن . لكننا بسرعة ندخل فى المتن . وأنا أختار الكلمة هنا مع سبق الأصرار . وأعنى بالمتن باب تازة . ويكون السؤال عن من هو محمد المكوتى . «هو من أعيان القرية وكان رجلاً فاضلاً عرف بالسلوك القويم والخلق الحسن « هذا مانشر مع خبر وفاته . هو إذن شخص عادى حتى أن الجريدة التى نشرت النعى لم تنشر صورة له معه . إذن يأتى دور الآخرين فى التعريف بالمكوتى ووحده المفضل . لقد تعرف الكاتب علي المكان وجاء وقت التعرف على الشخوص أو على الجميع فى الحقيقة . وهكذا بعد فذكلة تاريخية طويلة عن المكان الذى أصابه التحول العنيف ليصير إلى خراب وفراغ تأتى أقوال الآخرين لتؤكد ذلك . يقول عمر الفاسى « إننا من جيل آخر تقريبا . القرية تغربت عنا . أنا هنا فى مركز الحالة المدنية منذ عشرين سنة لكننى لا أفهم

أبداً من أين يأتى اللهيب » « المسألة حقيقة ليست اختلاف أجيال ، ولا سلوك نفسانى ، بل هناك خراب حقيقى فى مجتمع تحلل إلى (شرب الأتاى وأكل المعجون ! وهكذا يضع محمد المزكلدى يده على الحقيقة ويقول « احنا اللى تبدلنا مش الزمان » والحقيقة أن الزمان وحده مقولة فارغة إذ لم تتخللها الحركة لتعطيه معناه . فالحركة هنا تعريف الزمان القديم الذى لا يزال صالحا . والحركة بنت الانسان ، بالاساس .

إن شهادات الأصدقاء ، محمد المزكلدى عن المكوتى ، والحاج محمد السوسى عن المفضل والقرية ، وعن السلام بسينيو عن المكوتى وأيام السبنيول الجميلة وعمر الفاسى عن زميله المفضل وتجاربه العاطفية ومصطفى البودالى عن المفضل أيضاً ، هذه الشهادات كلها تتساوى فى الصراحة والالتواء ووظيفا تضيئ لنا جوانب هامة من النص تتعلق بالمكان وشخوصه . إنها تأخذ الرواية خطوة فى الغموض الفنى والجميل لماذا حقا يكون هناك تحقيق فى موت رجل لم يعرف عنه أنه ناضل فى أي وقت ؟ . مثل هذا الرجل الذى ضاع ابن فى محاولة انقلاب على السلطة لا يمكن أن يعيش فى زماننا فهو المحسور على ابنه ولا بد أنه عانى من اضطهاد السلطة والمؤكد أنه عانى من انصراف الناس عنه فهل فى وسعه غير الانتحار .

فى الطريق إلى باب تازة يقرأ عبد ربه المتوكل كتاب (عودة ميجيل ليتين) إلى شيلى التى فارقها مضطراً بعد قتل اللنيدى . هل يمكن التماهي بين الأثنين ؟ . لقد خضع ليتين لتدريب عنيف وشاق قصد به استبدال مواصفاته الشخصية بأخرى تضمن له الدخول وإنجاز المهمة ... الحقيقة أنا التحقيق الرواية التى اندفع إليها عبد ربه المتوكل محاولة لإعادة الروح المقتولة فيه . أن يصنع لنفسه تاريخا ويدرك جيدا الخوف من التماهى

مع جميع الكائنات الهاجعة في النسيان فى باب تازة إن المؤلف يذهب إلى باب تازة ويكتب ملاحظاته بعد أقوال الأصدقاء فنجد أننا فى حمأة من الجنون . إن ميجيل ليتين ينهى مهمته ، ينهى تحقيقه عن مناجم النحاس فى الجنوب ولا يزال المؤلف فى أول الطريق . هل لا يزال الثورى العربى غير عارف بدروب مكة ؟ ! . أم هى التواءات مجتمعاتنا الشرقية . المؤكد أن المؤلف غير مرغوب فيه ولد المراجيته من يوصل إليه رسالة الحاكم العسكرى «المعطاوى» بذلك لكنه كان قدر رأى المفضل الذى أطلق سراحة ووجده قد دخل فى صمت كبير أشبه بالعدم . إنه يلتحق بفراغ القرية والبلاد . لم يكن المؤلف في حاجة إلى رسالة التهديد ليخرج . لقد انتهت المهمة وتم كشف القهر الذى تعانيه مجتماعتنا وطرق انهيارها وهكذا تنتهى الرواية مشبعة بالأسى ، ويبدو أنها يمكن أن تبدأ من جديد فى مكان آخر ... إن الجريدة لم تنشرها ولا بد أن مثلها لم تنشره الصحف الأخرى والسؤال هل استعاد الكاتب توازنه الشخصى . ربما . هذا جانب أصيل فى المسألة الإبداعية . لكن المؤكد أنه أفقد توازننا بعد هذة الكشوفات الإنسانية وبعد هذه الإقامة والتشييد للخراب العام »

قراءة في
شجر الخلاطة
للميلودي شغموم

محمود الورداني

أحسب أنه من الضروري أن أؤكد في البداية أن السطور التالية لا تصدر عن ناقد ولا تشكل بأي حال من الأحوال نقداً على الإطلاق ، بل هي محض انطباعات لكاتب يسعى لتلمس النص ومحاولة اكتشافه .

ثمة بنية أساسية تتمحور حولها رواية الميلودي شغموم « شجر الخلاطة» وهي بنية الحوار بين شخصين والذي يمتد على مدى أقسام النص الخمسة.

هذه البنية الحوارية تتحمل النص والأخير ينهض مشيداً عليها ، كما أنها هي الحيلة الوحيدة من بين كل الحيل التي اختار الكاتب أن يشيد نصه معتمداً عليها .

وبطبيعة الحال ، بقدر ما تجيب هذه الحيلة على الأسئلة التي يطرحها النص ، بقدر ما تطرح من أسئلة أيضًا ، وبقدر ما قدمت للكاتب حلولاً بل وأغنته تمامًا عن خوض حلول ومغامرات أخرى ، بقدر ما حددت كثيراً وقلصت من العالم الذي يقدمه النص .

على أي حال ، أظن أن هذه الحيلة ذاتها سرعان ما أمست عبئًا على النص وقيداً على انطلاقه ، لا لأنها هي الحيلة الوحيدة التي لجأ إليها الكاتب ، بل لأن طبيعة النص : همومه وأسئلته ومشاكله ربما بدت أكثر اتساعًا ورحابة .

يقدم النص شخصين فقط يتحدثان على مدى عدة ساعات استغرقتها الرحلة حتى الدار البيضاء في سيارة هوندا ، فيما عدا القسم الأخير من النص والذي ينهض أيضاً على الحوار بين هذين الشخصين خارج السيارة ، بعد أن قضى أحدهما « الجيلالي الخلطي » ليلة عند « المعطي »، وبعد أن فقد الآخر « مصطفى شيش كباب » سيارته الهوندا التي تحطمت تمامًا. «الجيلالي الخلطي » حاصل على دكتوراه في الفلسفة من السوربون ، وبعد أن لزم غرفة بسطح بيته لعده شهور خرج مشلولا ، أو هكذا أو وجد نفسه ، أما سبب خروجه فهو لأن هناك خطاباً وصله بقبوله أستاذاً مساعداً بشعبة الدراسات الإسلامية .

الآخر هو مصطفى شيش كباب الذي ينحدر أصلاً من عائلة اسمها «بوقرن » وفي البداية يزعم أنه حاصل بدوره على دكتوراة في الانثروبولوجيا من غرناطة ، ويحب أسمها سعيدة وفي مرحلة من مراحل الأبانة يكشف لنا أنه ليس دكتوراً بل معه أجازة حقيرة في الأدب العربي المحتقر ، أما « سعيدة » فلم تحصل إلا على باكلوريا فقط في العلوم التجريبية واسمها « شامة » وكذلك اسم امها وجدتها .

- وفي هذا السياق لا بد أن أؤكد على ملاحظة شخصية تتعلق بي ككاتب . أظن أن المفاهيم والأفكار ذات الطابع الفلسفي والتأملي هي أمور لا بد أن تظل خارج النص ، وإذا كان النص لا يمكن أن

يكون محايداً ، فإن الايدولوجيا بدورها لا بد أن تكون خارج النص . إنها تشكل الأيدولوجيا - اختيارات الكاتب ومواقفه ورؤيته للعالم لكن العالم يظل دومًا أكثر غنى ، بل أن العالم أكثر حياة من الأيديولوجيا .

- أقول هذه الملاحظة بمناسبة ما ورد فى الرواية من مناقشات وفذلكات عقمية حول استلاب الاسم (اسم الشخص) والمأساة والملهاة الكامنتين وراءه ، وكذلك ما دار حول كيفية تدوين الاسم وإطلاقه .

ربما أكون مدركاً لما حاول النص أن يثيره من أسئلة حول الاسم ، ومن رغبته فى أن يكون الاسم منطلقاً لدلالات أكثر عمقاً . فالاسم استلاب بمعنى من المعانى وهو مفروض على حامله . كل هذا مفهوم وصحيح ولا غبار عليه ، لكنه يظل بطابعة الفلسفى مجرد فذلكه لا ضرورة لها ، بل تشكل عبئاً آخر على النص ، خصوصاً أنها تدور على مسرح فقير بطبيعته وفى سياق يخلو من أى نسمة هواء خارج الحوار الممتد والممتد بلا انتهاء .

لكننى فوجئت ، قرب نهاية النص ، وبالتحديد فى الجزء الأخير من القسم الرابع « اسخر منى لنضحك معاً » والقسم الخامس « عين المعيش »، فوجئت بمنحنى مختلفاً اتخذه النص ، سرعان ما شكلّ إضافة ومذاقاً آخر أظن أن النص كان فى أشد الاحتياج له .

يجيب أولاً أن أشير إلى أن النص ، على الرغم من اعتماده على الحيلة الوحيدة التى سبقت الإشارة إليها ، نجح فى صياغة عالمين : عالم الجيلالى الخلطى وعالم مصطفى شيش كباب . عالمان متناقضان لكنهما يلتقيان أحياناً عبر هذيان كل منهما وصراخهما وتأملاتهما وعراكهما . وإذا كان الحوار بينهما يبدو غير مقنع هنا أو هناك ، بحيث نلمح الكاتب كامناً خلفهما يتدخل بتأملاته وأفكاره ، إلا أن الهذيان ظل أحد طرائق السرد المثلى .

أما العالم الذي يكشف لنا النص عنه قرب النهاية ، كما أشرت منذ قليل ، عندما نعلم أن الجيلالى الخلطى تم شفاؤه من الشلل ، فهو ما كانت الراوية تحتاج إليه بالفعل .

الجيلالى الخلطى الذى قال عن نفسه مرة أنه حاصل على دكتوراه فى الفلسفة من السوربون وأنه خرج من بيته بسبب خطاب وصله بقبوله أستاذاً مساعداً فى شعبة الدراسات الاسلامية ، سرعان ما يضيف بعد ذلك أنه ذاهب إلى بيت الشيخ « المعطى الكمنجة » وهو أحد الأولياء وفنان شعبى معروف لمصطفى شيش كباب . والعلاقة بين الجيلالى والمعطى قديمة ممتدة ، ويقول الجيلالى أنه « قيل له » أن المعطى قريبه وأنه كان الوحيد الذى ينفق عليه طوال حياته ، وعندما بلغه أنه يحتضر وأنه يطلبه ، سافر إليه .

ثمة عالم عجائبى ينهض قرب النهاية وفى ظنى أنه الأقرب للشخصيتين الرئيسيتين والأكثر تعبيراً عن همومهما وأسئلتهما . يحكى الجيلالى موضحاً كيف شفى من الشلل بعد أن نام ليلة عند المعطى الكمنجة . استقبلته « رحمة » ونام بجوار المعطى ، وعندما مات الأخير وبدأ الغُسل نكتشف أن المطعى امرأة . إنه « رقية » العاقر التى اخترعت ابنها اختراعاً وأصبحت تخرج على الناس بشخصيتين : فى مرة المطعى ، وفى مرة رقية حسب الأحوال .

هذا العالم العجائبى المختلط الغامض غير المتعين هو ما منح الجزء الأخير من النص تلك الشحنة الكامنة ، هو ما منحه دلالات أكثر إمتداداً وعمقاً ، وهو أخيراً ما شكلّ مصيرين متقاطعين يهدران طوال الرواية ويتحاوران لامن أجل أن يتفاهما ، بل من أجل أن يكتشف كل منهما نفسه .

السطور السابقة ، كما سبق أن أشرت هى محض انطباعات ولا تطمح ولا تهتم بأن تكون نقداً . إنها فقط محاولة للفهم والتلمس .

« دوائر المتاهة »

قراءة فى رواية موليم العروسى

« مدارج الليلة الموعودة »

حسين حموده

- 1 -

متاهة مكتملة ، من نوع خاص ، بدهاليزها وممراتها وأنفاقها المعتمة ، وبجنباتها وساحاتها المضيئة ، وبجدرانها المرئية واللامرئية ، تدخل بنا فيها ، وترتحل بنا خلالها ، ثم تخرج بنا منها ، رواية موليم العروسى (مدارج الليلة الموعودة) (*) . وبين دخولنا وارتحالنا ثم خروجنا ، نكون قد التقينا أولئك الأشخاص الشاحبين ، الذين يطلون علينا بحضور يشبه الغياب ، أو بغياب يشبه الحضور ، ومررنا بتلك الوقائع المسيّجة بمنطق الحلم أحياناً ، وبمنطق الكابوس أحيانا أخرى ، وواجهنا ذلك العالم القائم على مراوحة واضحة بين التعّين واللاتعّين ، بصياغته المستندة إلى مجموعة من « التيمات » و « الثنائيات » المتقابلة ، المتكررة المتواترة ، التى تبدو - فى تكرارها وتواترها - كأنها « أسطورة كاتب » تؤمىء إلى طبقة تحتية ،

(*) موليم العروسى : (مدارج الليلة الموعودة) ، مطابع صومادى ، نشر المؤلف الدار البيضاء ، 1993 .

كامنة ، تتخلل نص الراوية كله ، وتقيم وحدته الخاصة واتصاله الخاص ، كما نكون قد خضنا تجربة تتمثل عوالم المتصوفة ، على مستويات عدة ، فانتقلنا عبر المقامات المتصاعدة ، في بحث - يصل إلى حد الذوبان والتلاشي عن مطلق ما ، قبل أن ننتهي - مع فصل الرواية الأخير - إلى ذلك المعراج الذي تسعى فيه الروح إلى الاتحاد بأصل الوجود ، والاندماج في « السر الأعظم » ، بعد سفرة فيها من تحمُّل المشاق واجتياز العقبات ما يجعلها شبيهة بعبور الجحيم نفسه ، قبل الوصول إلى ذلك الزمن المأمول الذي تعدنا به الرواية ، أو يعدنا به عنوانها .

- 2 -

ينهض تقسيم الرواية على استعارة فكرة « المقامات » الصوفية ، وإن كان هذا التقسيم لا يقترن بمنحى تجريدي يتصل بمعاني الوجد أو العشق أو المكايدة أو المعرفة ، مثلا ، بل يجسِّد - بنزوع تقريبي - « مقاماته » الخاصة بربطها بألوان بعينها : « مقام الأحمر » ، « مقام الأصفر » ، « مقام الأبيض » ، « مقام الرمادي » - وهذه هي المقامات الأربعة الأولى بالرواية - ثم « مقام الأسود » و« مقام كل الألوان » - وهما المقامان الأخيران - أما المقام الخامس فيتمحور حول الطوفان : « مقام الماء ، وهو بين جميع المقامات وما بعدها » - ثم تشير الرواية ، خارج نصّها ، إلى أن هناك مقاماً يلي ، أو سوف يلي ، المقام السابع والأخير - ربما في جزء ثان - هو « مقام النار وهو مقام الإتيان على ما بقي » .

حضور عنصر « اللون » لا يقتصر على عناوين الفصول / المقامات فحسب ، وإنما يتردد أيضا ترديدات متنوعة ، في سياقات متباينة متعلقة بالشخصيات والوقائع والأحلام والرؤى المتناولة داخل كل فصل / مقام .

والأمر نفسه فيما يتصل بـ « الماء » الذى ينهض عليه الفصل / المقام الخامس ، وتتجلى فيه رؤيا الطوفان بأشكال شتى .

هذا التقسيم لهذه الأقسام السبعة يحيل - بالطبع إلى الرقم المحاط بهالة من القداسة فى قطاعات كبيرة من الثقافة الإنسانية الموروثة ؛ كأن فى الفصل / المقام الأخير بالرواية ، على الأقل ، إيماء ما إلى المرحلة الأخيرة التى يبلغها المتصوف بعد مكابداته ومجاهداته متصاعدة الدرجات ، حيث يتحقق - ببلوغها - الاتحاد الكامل بين العاشق والمعشوق ، بين الجزء والكل ، بين المخلوق والخالق ، أو كأن فى هذا المقام ا لأخير تلميحاً ما إلى « النيرفانا » ، أو النعيم المقيم ، آخر ذروة يمكن للبوذى أن يرتقى إليها .

داخل هذه المقامات / الفصول السبعة ، تتقاطع «الروايات » المختلفة ، وتتداخل ، فى عالم شبيه بالحلم (انظر مثلا ص 62) ، كما تتوالد الحكايات ، وتتناسل ، فى بنية دائرية موصولة ببنية الحكى المتوارثة منذ (البيخاتنترا) و (كليلة ودمنه) ثم (هزار أفسان) و (ألف ليلة وليلة) . وفى هذا التقاطع / التداخل / التوالد ، تتبادل الشخصيات الأساسية (الراوى المتكلم ، الشيخ ، الشاب) القيام بأدوار الرواة عن عوالم تتحرك فى زمن غير محدد ، وفى أماكن يلفّها الغموض ، وفى سياقات تستكشف « متاهات النفس » أكثر مما تتناول وقائع متعينة ، قابلة للإحالات الخارجية المحددة .

بانتهاء هذه الفصول ، فى فصل مقام الرواية الأخير ، « مقام كل الألوان » ، تكون « الروايات » المتقاطعة ، مثل دوائر صغرى ، قد اكتملت ووصلت إلى منتهاها داخل الدائرة الأكبر التى تنتظم

الرواية كلها ، وتكون تجارب أصحاب هذه الروايات قد تكاملت ملامحها أو كادت ، وإن ظلت التساؤلات الملّحة - المثارة طوال الفصول / المقامات السابقة - حول الموت ، والخوف ، والروح ، والجسد ، والعشق ، والغناء والداخل ، والخارج ، قائمة معلقة فى هذا الفصل الختامى ؛ كأنها تنتظر إجابات ما من خارج الرواية ، أو كأنها تمتد بدوار الحيرة إلى ما بعد عبارة الرواية الأخيرة .

- 3 -

تتلخص « الروايات » المختلفة ، هنا ، فى مجموعة من الخطابات : خطاب الراوى المتكلم (إلى مروى عليه ، حاضر ، محدد ، ثم إلى غائبين غير محددين » ، وخطاب « الشيخ » ، غير المسمّى ، وخطاب « مريم » - خلال رسائلها - المعشوقة المشتهاة المتمنّاة ، ثم خطاب « الهاتف » الذى يطلّ من عالم « الرؤيا » ، بين وقت وآخر . فى خطاب الراوى المتكلم تتجاوز وتتفاعل عناصر أساسية ، وتتكرر تكراراً لافتا ، تشى كلها بأحلام هذا الراوى وهواجسة التى ينطلق منها أو ينتهى إليها . من هذه العناصر ، مثلا ما يتعلق بالتساؤلات المتلاحقة ، المتزاحمة ، التى يدافع بعضها بعضها الآخر : « تساءلت عن معنى الحب - هل معناه البعد أم القرب ؟ » (ص 47) ، « تساءلت ، ما الحضارة ؟ هل هى كبت الرغبات ؟ هل هى ذبح الأجساد المتأججة » (ص 26) ، « كيف يمكن للرجل أن يتظاهر بالسلطة أمام المرأة وهو على هذا القدر من الضعف والرهافة ؟ » (ص 74) ، « كيف يمكن للنور والصوت أن ينتفيا فى وقت واحد ؟ » (ص 99) - ومن هذه العناصر ، أيضا الإحساس الملحّ بمطالب الجسد وضغوطه ، إلى حدّ الوطأة ، والخوف المتصل من خذلاته الوشيكة (انظر ص ٤٠ ، مثلا) ،

أيضا الإحساس بالموت الذى يبدو قدراً مفروضا ، ماثلاً فى كل حين (انظر ص 50 وص 91 ، مثلا) ، وبالحبوط الذى ينتهى إليه كلّ سعى إلى إدراك الأشياء في تكاملها (انظر ، مثلا ، ص 33) . ومن هذه العناصر ، أخيراً ، ما يرتبط بصيغ ذات طابع جدالى ، حجاجى ، منطقى يحاول أن يضع النفس والعالم ، الذات والآخرين ، موضع الملاحظة ، المراقبة و الترتيب والاستنتاج (انظر، مثلا ص 11) .

وفى خطاب «الشيخ» ما يشى ببعد تراثى ، بدءاً من تمثل لغة التراث . « سوف أحكى لك قصتى التى لو سمعها الصبى لشاب والحامل لاسقطت والحجر لانفلق والينابيع لجفت والمآقى لا نحسرت » (ص 12) ، ومروراً باعتماد اقتطاعات حرفية من هذا الموروث (استشهادات الشيخ ببعض كلمات أبى حامد الغزالى ، انظر ص 65) ، فضلا عن تأكيد الشيخ ، المباشر ، على « جذوره » و « ثقافته العربية » (انظر ص 66) .

وإذا كان الشيخ ، فى خطابه ، أكثر اقترابا من « يقين ٍ » ما ، يخرج به من حصار دائرة التساؤل ، فإنه يظل - بدوره - ملاحقا بهاجس الموت نفسه : « ولا أكره شيئاً قدر ما أكره الموت ، (ص 13) ، « بدأ تفكيرى يشتغل فى إتجاه الموت منذ أول يوم وقعت فيه على أخى الأصل » (ص12) ، « أكرر أن الموت هو هلعى » (ص 15) ، كما يظل - أيضا - مدافعا بهاجس الخوف نفسه (انظر ص 42) ، وإن اكتشف أن فى السيطرة على الجسد وامتلاكه ، والتحليق به ، ما يمكن أن يمثل مواجهة لكل هواجس الموت والخوف ، وامتلاكا لتجارب حقيقة ، بحيث يصبح الجسد - فى هذا الاكتشاف - وسيلة لبلوغ اليقين واكتمال المعرفة : « لا ترتاح أعضائى الحيوانية إلا فى اتصالها بجسد يكبرنى تجربة » (ص 13) ، وانظر صفحات : 45 ، 51 ، 63 ، 65) . لكن ، بعيداً عن محاولة بلوغ

اليقين وكمال المعرفة ، يرتد خطاب « مريم » إلى دائرة التساؤلات مرة أخرى ، بل تصل فيه التساؤلات إلى درجة الحيرة الكاملة : « لا أعلم من أين سأبدأ » ، « لا أعرف ماذا أفعل » (ص 15) ، « أنا حائرة فى حلقة مفرغة ولا أدرى فى أية حالة أوجد » (ص 16) ويلاحظ الراوى المتكلم - برغم تساؤلاته هو - تلك الحيرة البادية فى خطاب مريم الذى يتجلى خلال رسائلها : « تتكلم الرسالة (رسالة مريم) عن أريد ، ولا أريد ، أحب ولا أحب » (ص 19 ، « إن مريم تطرح نفس الدوامة » (ص 18) ومع هذه الحيرة ، يظل للجسد إلحاحه فى خطاب مريم ؛ فبإشباع الجسد تتحقق الروح وتصل إلى أطمئنانها وسلامها النهائيين ، حيث يمكن ، بهذا التحقق ، التحليق فى « نورانية » ما ، تقفز بعيداً فوق كل ما هو أرضى دنيوى . ويتصل بهذا كون صورة مريم ، نفسها ، تستعيد صورة «رابعة العدوية » (المرأة / القديسة ، قاطعة القوس الذى يمتد من التكالب إلى التعالى على ماهو دنيوى) ، بل تصل صورة مريم إلى حدّ مشارفة صورة إلهة مترفعة على أفق البشر وقدراتهم ؛ يقول عنها الشيخ : « أية الإلهة هاته ياربى ؟» (ص 67) ، ويكرر الراوى المتكلم العبارة نفسها (انظر ص 92) .

وأخيراً ، فى خطاب » الهاتف » ما يتصل بمستويات أخرى من « دواخل » الشخصيات نفسها . كأن هذا الهاتف بمثابة إدراك إشراقى ، تصل إليه الشخصيات فى لحظات يأسها أو فى لحظات تحققها ، معا . من هنا قد ينجو هذا الخطاب من وطأة التساؤل أو الخوف أو الحيرة ، وقد يتعالى على مطالب الجسد ، كما قد يتدثر هذا الخطاب بطابع تفسيرى ، كاشف ، تحت وميضه العابر تبدو الحقائق الغامضة قابلة للرؤية . ولكن ، فى الإجمال الأخير ، تظل هذه الرؤية محجوبة بضباب رازح ، سابق على ظهور الهاتف الخاطف ، ولاحق لاختفائه المفاجىء .

- 4 -

هذه الخطابات ، على مستوى قريب ، ظاهرى ، قد تلوح متنوعة ، بل مختلفة ومتعارضة . ولكن ، وراء هذا المستوى الظاهرى القريب ، تظل هذه الخطابات جميعا مؤسَّسة على أبعاد / ثوابت واحدة ، تتكرر وتتردد فيها كلها ، لتجعل من نصوصها نصا واحداً ، ومن « رواياتها » رواية متصلة ، ومن « حوارياتها » « مونولوجًا » ممتداً ، وإن تعددت نبراتة .

من الأبعاد / الثوابت ، فى هذه الخطابات ، ما يتصل بتمثُّل تجارب الصوفية من جوانب عدة ، لا على مستوى المفاهيم المتعارفة فى هذه التجارب ، ولكن من زاوية استكشاف وتجريب « آليات » للكتابة فيها - فهناك - فى هذه الخطابات - استحضار للتصوف الإسلامى ، من حيث هو كتابة ، خلال إشارات واضحة : « تذكرت معلمى فى فن التصوف » (ص 43) ، « شهيدة العشق الإلهى » (ص 107) ، « .. تجارب كبار الصوفية » (ص 112) ، وخلال تمثيل منطق « الرؤيا » الذى يحرر العالم من حرفيته وقوانينه وتفاصيله ، بما يفتح الأبواب والنوافذ للحدوس والكشوف المفاجئة (انظر صفحات 28 ، 46 ، 47 ، 53 ، 68 ، 96 ، 131) ، وخلال استعارة التحولات الموازية للانتقال من « حالٍ » إلى « حال » (انظر صحفات 19 ، 28 ، 58 ، 60 ، 68) ، فضلا عن تمثيل بعض علاقات اللغة الصوفية وتركيباتها (انظر ص 49) .

ومن هذه الأبعاد / الثوابت حضور الجسد من حيث هو - كما أشرنا - اختزال لعلاقة الذات بالعالم ، أو تعبير عن مخاوف الذات ، أو وسيلة لبلوغ اليقين (راجع الرواية صفحات : 9 ، 10 ، 11 ، 30 ، 111 ، 118 ، 120) . ويتصل بهذا إلحاح على « الحواس) بوصفها وسيطاً أو آصرة بين

الجسد والعالم (راجع الراوية صفحات : 19 ، 29 ، 33 ، 44 ، 104) .

ومن هذه الأبعاد / الثوابت ذلك التكرار الملحوظ لمجموعة من الثنائيات المتعارضة ، التى تبدو كأنها تتنازع الشخصيات جميعا ، تلحّ على خطاباتها جميعا : « الحرارة / البرودة » بوصفها تعبيراً عن ثنائية الحياة / الموت (انظر الرواية صفحات : 26 ، 64 ، 67 ، 78 ، 79 ، 78، 80 ، 84 ، 96 ، 116 ، 121 ، 126) ، وثنائية « الظلمة / النور » بوصفها ثنائية مانوية ، بل أيضا بوصفها ثنائية تشير إلى خبرات إنسانية أولية قديمة (انظر صفحات 102 ، 104 ، 129) ، وثنائية » الأبيض / الأسود » (انظر مثلا ص 30) بوصفها اختصاراً لطرفين يختزلان البصيرة والرؤية ، المعرفة والجهل ، الرؤية وعدمها ، وثنائية «الخرافة / العلم» (انظر ص 70) بوصفها اختزالاً لثنائية الطبيعة والحضارة .

- 5 -

يضاف إلى هذه الأبعاد / الثوابت ، ويدعمها ، كون الراوية تنهض ، خلال « روايات / خطابات » شخصيات كلها ، على سعى واحد إلى خلق لغة موازية ، واحدة متجانسة ، كأنها بديل عن لغة العالم الخارجى القائمة عل التنوع والصراع . وتعتمد هذه اللغة منطق «الإيحاء» لا « التوصيل» ، « الإيماء » لا « الإشارة » ، وتتوسل إلى تحقيق ذلك مجموعة من التمثلات لمناطق تراثية عدة .

من هذه التمثلات ما يرتبط برنين قرآنى تتشبع به مساحات كبيرة من لغة « الروايات / الخطابات » :« بلغت من العمر عتيا » [1] (ص9) ،

(1) راجع سورة « مريم » / 8 .

« وأحكمت المنافذ (...) قلت لها فى داخلى : هيت لك » [1] (ص63) ، « هل قضوا نحبهم أم ما زالوا ينتظرون » [2] (ص90) ، «فبينهما برزخان لا يلتقيان » [3] (ص 103) ، ومن هذه التمثلات استخدام صيغة المبالغة من حيث هى قيمة جمالية قديمة : « بكيت وأنا أمشى حتى أبتل التراب من دموعى » (ص 54) . ومنها استعارة صفات الحيوان أو مسمياته للتعبير عن الأعضاء الجنسية : « الأرنب يترنح بين فخذيه » (ص 80) ، ومنها استخدام عبارات تراثية مسكوكة للتعبير - مثلا - عن مرور الوقت : « ثم انتحب ساعة من الزمن » (ص 82) ، وأخيراً منها استخدام عناصر حرفية من بعض الحكايات التراثية الشهيرة (راجع العقبات التى يجتازها «على» فى رحلته لتحقيق حلمه ص 123 ، 124 بالرواية ، وراجع العقبات التى يواجهها « جودر بن التاجر عمر » فى رحلته بحكاية « جودر بن التاجر عمر وأخويه » من « ألف ليلة وليلة » (انظر المجلد الثالث من « ألف ليلة وليلة » - طبعة محمد على صبيح ، القاهرة - الليلة 611 خصوصا) .

- 6 -

هكذا ، فى هذه « الروايات / الخطابات » المتصلة رغم انفصالها ، وبهذه الصياغة القائمة على مثل هذه التمثلات المنسجمة رغم تنوعها ، وفى هذه الفصول / المقامات المتصاعدة رغم استقلال كل منها ، تنتهى (مدارج الليلة الموعودة) إلى معراجها الأخير ، فى فصلها / مقامها الختامى ،

---

(1) راجع سورة « يوسف » / 23 .
(2) راجع سورة « الأحزاب » / 23 .
(3) راجع سورة « الرحمن » / 20 .

حيث تكون « المتاهة » قد اكتملت حدودها ، وتكون الهواجس والتساؤلات قد بلغت ما بلغت من الاصطدام بحوائط صماء ، ويكون - من ثم - الحلم بتخطي حدود المتاهة ، وبالوصول إلى يقين الإجابات ، قد وصل إلى منتهاه .

« المتاهة » ، قبل هذا الفصل / المقام الأخير ، يتم تدعيمها بأكثر من طريقة ، فضلاً عن إلحاح عتماتها على الشخوص خلال التساؤلات التى تبلغ حد الحيرة ، والألغاز التى تجعلهم يتخبطون بين شراكها (يقول الراوى المتكلم ، مثلا : قلت يا نفسي ! أنت التى غصت فى أسرار النفوس ... لم صعب عليك فك هذا اللغز القريب » - ص 58) .. تتجسد المتاهة تجسدات متنوعة .

فعلى مستوى ، نلاحظ ما يشبه التغييب المقصود لإمكانات الإحالة المرجعية ، سواء بالنسبة إلى الشخصيات غير المسماة فى أغلبها (« الشاب » ، « الشيخ » ، «الطيب » ، «المرأة» ، «الغريب» .. إلخ) ، أو بالنسبة إلى الأماكن غير المتعينة غير المسماة (« المدينة » ، « جبل عظيم ، « اليم » ، « الجزيرة الزرقاء » ، « السهل » .. إلخ) أو بالنسبة إلى الزمن الذى يتأبى على التحديد فى فترة مرجعية بعينها (باستثناء إشارات عابرة ، عارضة ، غير موظفة فى سياقات محدودة تشير إلى « لا كان » - ص 59 ، أو « أم كلثوم » - ص 35) أو إلى بعض المخترعات الحديثة مثل « آلة التسجيل » - ص 58) ، وفى هذا السياق تُستخدم صيغ لتحديد أجزاء الزمن ، أو تقسيمه ، بعيدة عن كل ارتباط بالتقسيمات أو التقويمات المتعارفة : « التقى به فى اليوم الثالث من شهر الحصاد » (ص 117) .

لكن هذه المتاهة ، فى النهاية ، تظل موضوعة فى مواجهة حلم غامض ، لكنَّه مراود وملح ، بالخلاص منها ومجاوزة دروبها وأنفاقها ، يحقق هذا الحلم فرد واحد ، من الأفراد المختارين ينجح فى أن يصل - وحيّدا - إلى ذلك النور الباهر ، الذى تحت سطوعة ينقشع كل إبهام ، ويجد كل تساؤل إجابته ، وتنتهى كل حيرة إلى يقين ، وذلك بعد المرور بمصاعب متلاحقة ، وعبور سراب خادع بعد سراب خادع ، وأيضا بعد قطع كل اصرة بالماضى ، وبالأهل ، وبالذكريات ، بحيث لا يبقى أمام هذا الفرد الواحد سوى ذلك الحلم بمجاوزة المتاهة المحيطة ، المطبقة ، كأنها حدود الأرض جميعاً .

لكن هذا العبور يظل ، فى الختام ، عبوراً فردياً ، نخبويا تقريباً ، لا يكفى نوره الخاطف لتبديد الظلمة المطبقة الرازحة ؛ إذ يظل هذا النور امتداداً لوميض البرق الذى يظهر ليختفى ، حيث تحل - باختفائه - الظلمة ، من جديد . تنتهى العبارة الأخيرة بالراوية ، على لسان الراوى المتكلم ، إلى تأكيد إختفاء هذا الوميض إلى حلول الظلمة مرة أخرى : نظرت إلى الأفق فرأيت نوراً يختفى فى الليل » - وهكذا تنتهى ، أخيراً ، تلك « الليلة الموعودة » إلى ذلك الليل غير الموعود ويعود إجتياز المتاهة ، الذى تحقق لدى فرد واحد مختار ، إلى ما قبل هذا الإجتياز ، لدى كثيرين غير مختارين ، و إن ظل هؤلاء الذين يعانون دوار التخبط فى دروب المتاهة ، حالمين - مع ذلك - بالخلاص منها .

« تاريخٌ عابرٌ..
تاريخٌ مُقيم »

قراءة فى رواية شعيب حليفى « زمن الشاوية »

حسين حموده

تؤسس رواية شعيب حليفى (زمن الشاوية) (*) لنفسها ، ولنا ، ما يشبه « رؤية زمنية » خاصة ؛ فيها يتّم ابتعاث ما مضى لمناهضة ما هو قائم ، وخلالها يحاكم تاريخٌ عابر تواريخ تبدو ممتدة مقيمة ، وعبرها ترتحل التجربة بين هموم وطموحات بعينها ، تنتمى إلى أزمنة مرجعية مسمّاة ، وهموم وطموحات أخرى ، تلوح جذورها ضاربة فى كل ماض ، وفروعها مشرعة على كل زمن محتمل . ومن هذا الابتعاث وهذه المحاكمة وهذا الارتحال ، نواجه - أو تواجهنا الرواية - بذلك الحلم الذى توهج مرّةً ثم أنطفأ ، وبذلك الانقطاع الجارح عن زمن كان ولم يعد قائماً ، وبأولئك الذين تمثلوا قيما غابرة . ثم غابوا وغابت .

تقترن هذه « الرؤية الزمنية » ، فى الراوية ، برحلة الشخص المحورى - « على الشاوى » - التى يقطعها على مستوى التاريخ الوقائعى والمتخيَّل ، الحرفى والأسطورى ، والتى يجتازها - أيضا - على مستوى الوعى

والأماكن ، والتى يخوضها - كذلك - على مستوى التمثل لموروث قديم هائل ، بدءاً من « السماع » بمفردات هذا الموروث ، وانتهاء بتقمّص « أبطالة » الغابرين ، فى وقت لم يعد يمسح بحضور « أبطال » ، وربما لم يعد يسمح بتمثلهم . وهكذا ، من ظهور على الشاوى ، رضيعاً منسياً لا يقوى على الصراخ ، ابناً لصدفةٍ عمياء تقريباً ، وحتى مصرعه تحت « قبة » مسماة « غرفة العمليات » ، بجانب شمعة منطفئة ، بطعنات تعرف جيداً هدفها فى الظلام .. تترى أقسام الراوية الخمسة ، بأجزائها وعناوينها الفرعية التفصيلية ، لتصوغ من حياة الشاوى حيوات أخرى ، ولتجسد من هواجسه وأحلامه ، ومن حضوره واغترابه ، ومن صعوده وانكساره ، هواجس جماعته وأحلامها وحضورها واغترابها وصعودها وانكسارها ، ولترسم من ذلك القوس المحدود الذى قطعته مسيرته « مذ كان راعياً بسيطاً قانعا وحتى أصبح قائداً طموحاً ممتلئا بنداء المعرفة والتغيير) قوساً أكبر يكاد يستوعب حركة التاريخ البشرى كله ؛ من جماعاته الأولى التى قامت على « وحدة كائنات » من نوع خاص ، اتحّد فيها الإنسان و الحيوان والنبات والحجر ، وحتى مجتمعاته المتقدمة التى انتهت إلى ما يشبه «غابة معاصرة» ، قائمة على علاقات معقدة من التنافس ، ثم من الصراع ، إلى حد الافتراس الواضح والخفى ، الفعلى والمجازى .

- 2 -

من قسم الراوية الأول « الرحلة أو عشر نقط من أجل فهم ما جرى » ، تضعنا الراوية على موقع زمنى متقدم من خطّ انقطاع على الشاوى عما كان ، وحلمه بما سوف يأتى . فالراعى الفقير المهمل ، «سارح الأسياد والعبيد» ، يودّع الزريبة والأغنام ، ويقرر الرحيل عن أرض الشاوية إلى مدينة فاس ،

حالماً بأن يخلق لنفسه ذاكرة جديدة ، بها « ينسى كل شىء فى الشاوية ويأمل فى ما سيجدة بفاس » (الرواية ، ص 14) .

ومن هذا الموقع الزمنى المتقدم ، فى هذا القسم ا لأول ، ثم خلال أقسام الرواية التالية (« قال على الشاوى » ، « قفاطينِ المنفى » ، « مناجل حديد ، سنابل قرنفل » ، « وحدها العواصف ») ، يتحرك الرصد فى الراوية حركة مراوحة ، متحررة الانتقالات ، وإن ظلت محكومة بحّديْن زمنيَيْن : حدّ ما قبل الفجر الأول الذى بقى فيه على الشاوى - الرضيع - حيّاً ، مختبئا أو مخفّيا يتنفس تحت أوراق الشجر ، بعد مجزرة حقيقية راح ضحيتها أبوه وأمه وإخوته الأربعة ؛ وحدّ ما بعد الفجر الأخير الذى انهالت فيه على جسد على الشاوى - كهلاً - تلك الطعنات المتسللة ، المفاجئة ، « بدون حساب أو هوادة » ، وبين حدّ الفجر الأول وحدّ الفجر الأخير ، ومن موازاة الرضيع الذى يواجة العالم بصرخة لا تدرك ولا ترى ما هو أبعد من محيط احتياجاتها الغريزية ، إلى موازاة الكهل الذى تنتهى كل مواجهاته بعد أن انفتح عالمه وازدحم أفقه بالمعارف وبالتجارب ، بالأحلام وبالمرارات ، جميعا .. يتنقل السرد الروائى ناهضا على آليات متعددة ، متنوعة ؛ على مستوى علاقات الاسترجاع والاستباق الزمنَيْن ، وعلى مستوى «الروايات» المختلفة التى توازى الشخص المحورى كما تتجاوز بالنأى عنه أو تتخطاه لتسمح بالحضور المباشر لروايات شخصيات أخرى ، وعلى مستوى الحركة التى قد تتقيد بقوانين حرفية لعالمٍ «قريب» ، كما قد تتحرر من هذا القيد فتحلق بعيداً عن كل قانون . ومن هذه الانتقالات جميعاً ، تصوغ الراوية - خلال رؤيتها الزمنية الخاصة - عالماً يشبه الأسطورة ، أو أسطورة تشبه العالم .

- 3 -

العالم القريب ، المباشر ، الذى تتجسد فيه رحلة على الشاوى ورحلة مَنْ حوله ، عالم ثرى بتراكب التاريخ ومكوناته التى تنتمى إلى حقب مختلفة ، برغم تحديد هذا العالم ، وبرغم ربطه بزمن مرجع ، متمثل فى سنوات بعينها من القرن الثامن عشر .

فى هذا العالم . حيث القبلية الواضحة التى تجعل أسماء من مثل «أمْزاب» و « المزَامْزَة » و «أولاد سعيد» و« المذَاكْرة » و «أولاد بُوزيرى » تترددَ طوال الراوية ، وحيث الإحالات إلى نمط رعوى ، ومجتمع أصبح - نهائياً بطريركى الطابع ، ومع ذلك تترد فيه صورة المرأة التى لم تنفصل ، بعد ، عن دورها البدائى القديم ؛ من حيث هى الأم الأولى ، « عامود » العائلة والتميمة التى تربط فروعها ، فضلا عن صورة « الأم / الأرضَ » بمفهومها الأقدم (انظر الرواية ص 110 وص 116) .. وفى هذا العالم ، حيث سطوة الطبيعة التى لا حدّ لها ، ولا وسائل لدفع تقلباتها ، وحيث التأكيد الواضح على أوّليات الحياة الفطرية ، ووحدة الكائنات على هذه الأرض « بأفاعيها وعقاربها وناسها وحيواناتها وقببها وأوليائها » (ص 47) .. وفى هذا العالم حيث تحيا - لاتزال - الأساطير و الخرافات والكرامات التى تجسد تصورات الجميع عن كونٍ رحب ، حافلٍ بالتفاصيل ، وتطمح إلى أن تجلو غموضا لا حد له ، كامناً وراء كل ما لا تفسره المعرفة المحدودة ، فى هذا الكون ، فتتجاور الغولة التى ترمى بثدييها المرتخيتين على كتفيها (ص 33) مع الرحى التى تطحن الزرع أو تشعل النيران بأيدٍ لا مرئية ، مع عين الماء التى تفيض فجأة تحت القدمين . (انظر ص 68) ، مع الأطفال الذين يولدون ويتخطفهم الموت بسبب أمراضٍ للجن دخل كبير

فيها (انظر ص 35) .. إلخ ، فى هذا العالم ، بهذه المكونات ، نواجه أيضا إشارات تومىء إلى تجاور الأنماط التاريخية والاجتماعية المتباينة فى الحيز الواحد ، فتحيا معاً - على سبيل المثال - وسيلة المقايضة مع استخدام العملة (انظر ص 90) ، وتبدو آليات « صناعة » السلطة والسلطان قديمة متجددة ، وتتراءى « المظالم » التى تحيط ببعض شخوص الراوية ذات طابع لازمنى ، كأنها تنتمي إلى «أبد » غير مرتبط بأي تاريخ ، ومثل هذه « المظالم » التى جعلت أهل الشاوية تواقين « إلى التحرر من كل سلطة وتنظيم » ، والتى جعلتهم « يجدون فى السِّيْبَة الفرصة لتكسير ظلم الظالمين ورفض كل الضرائب الدينية والدنيوية المجحفة » (ص 26) ، هى نفسها التى جعلت واحدًا من هؤلاء الشاوية ، على الشاوى ، يتجاوز - بحلمه ، وبرحلته ، وبسعيه العَمَلِىّ - زمن الشاوية المعتاد ، الراكد ، المعلق على انتظار ما يجيء أو ما لايجيء ، إلى زمن آخر ، استثنائى ، لا ينفصل فحسب عن مكونات التاريخ المتراكب الذى يجمع الحقب المختلفة فى الحقبة الواحدة ، وإنما يسعى - وينجح فى سعيه - إلى أن يجعل التاريخ درساً يُستوعب ، وتُستَخلص منه تجربة تتخطى ما كان ، وما هو كائن ، إلى ما سوف يكون .

- 4 -

بين زمنَيْن ، بزغ حلم على الشاوى بزمن جديد . ومن عنوان الرواية وحده - « زمن الشاوية » - ومن ترديداته المتنوعة داخل أقسام الرواية الخمسة ، فى سياقات متباينة ، تتعدد الأزمنة فى الراوية ، وتتباين ، لتومىء إلى محاولة صياغة تاريخ يطمح إلى مجاوزة كل التواريخ .

يشير الراوى ، بوضوح ، إلى أن « زمن الشاوية » ليس واحداً :

« وحده الله الذى قسم الشاوية إلى أزمان / وحده الله الذى جعل فى كل زمن ناراً ودخاناً» (ص145) ، ومن نقطة ما ، بين هذه الأزمان ، المتعـــددة ، المتصلـة - مع ذلك - اتصـــالاً يبدو قدريـاً ، يطـلّ على الشـــاوى ليقطـع هذا الاتصـال و بزمنه الاستثنائى الذى يتمرد على « زمنه الراهن » .

زمن الشاوية ، قبل أن يزاحمه - يزحزحه ويزيحه - زمن على الشاوى ، يقـترن فى الرواية بما يبـرر التـمرد عليـه . وفى هذا السيـاق ، تتـردد داخل الراوية ، على لسان الراوى ، الموازى لعلى الشاوى فى مساحات كبيرة ، توصيفات شتى لهذا الزمن المتصل الراكد ، الممتدّ قبل زمن على الشاوى والممتد بعده : «زمن الشاوية هو زمن الموت والقتل والفوضى» (ص 84) ، و« الكلام هو الجزء الحركى فى زمن الشـاوية » (ص 19) ، و « زمـن الشاوية مثل حطبها ، القطاطعية فيه يتصيدون فى الماء العكر» (ص 33) ، وزمن الشـاوية (..) منسلخ أصغر الحيز » (ص 25) ، وفى هذا الزمن ليست الشاوية سوى « منفى لعذابات السِّيْبَة والطقوس » (ص27) .

ينفصل على الشاوى عن هذا الزمن إذ ينتمى - داخليا - إلى ما يمكن أن يصوغ زمنا آخر . يخاطب ربه : سامحنى ياربى ، فإنى لن أسامح زمن الشاوية » (ص 106) ، ويؤكد الراوى من موقع يوازيه فيه - كأنما بنوع من تسويغ حلم الشاوى بزمن جديد - أن « من حق كل شاوى أن يحلم فى زمن الشاوبة بما يشاء » (ص 34) . وبالبـدء من هذا « الحق » ، ومن الطموح إلى صياغة ملامح أخرى لزمن قادم ، ينطلق على الشاوى باحثا عن « سبل الالتفاف على زمن الشادية » (ص 55) ، منقادا إلى نداء واضح .

غـامض : « مـا أبهى أن يكون الجيل القـادم لزمن الشاوية مـتـعلمـاً » (ص82) ، وهو نداء تالٍ لرصد الراوى - من موقع لا يوازى فيه أحداً هذه المرة : « الكرامات (...) لم تغير من لون زمن الشاوية شيئاً » (ص69) .

باكتمال حلم الشاوى ، وبسعيه إلى تحقيق هذا الحلم خلال «الممارسة » المدفوعة برغبة فى المعرفة وفى الصعود ، وخلال الارتحال إلى أماكن / تجارب » العالم « الآخر » ، خارج دائرة الشاوية المغلقة (« فاس » ثم « باريس ») ، يكتمل اكتشاف على الشاوى بأن هناك « أزمنة » أخرى قائمة فى الزمن الراهن . فبجانب زمن الشاوية ، هناك زمن « فاس » ، مقر السلطان الذى يجاوز زمنه كلَّ الأزمنة ، « بحكمته التى تصيب فى كل عصر وأوان » (ص 53) ، ثم هنالك « باريس » (فى العقد التاسع من القرن الثامن عشر) فى «زمنها الطبيعى وهو طفل الثورة وفتيلها ورمادها » (ص 106) ، و « لن يضيع أحد فى هذا الزمن ، غير الخونة ، وأعداء الحرية » (ص 111) . يرتحل على الشاوى إلى باريس ، غريباً ، متسللاً تقريباً ، متدثراً بقفطان المنفى . ولكن ، رغم ذلك ، سوف يتوهج - على نحو فاجع - وعيه بأن ارتحاله هذا بمثابة « بحث أليم عن زمن الشاوية الآخر ، القرنفلى الجميل » ، فإذا كان زمن باريس ، بالنسبة إليه ، يحرك آلام الاغتراب و النفى ، فهنا وطأة أكبر لآلام تقترن بزمن الشاوية المثقل بأشكال أخرى من المنافى ، بل أيضا بالعزلة و السلاسل : « زمن الشاوية هو زمن العزلة والمنافى المربوطة بسلاسل الضيم والمفاجأة » (ص 94) .

لتحطيم هذه السلاسل ، بعد عودة الشاوى إلى الأرض التى منحته اسمه وفرضت عليه عذاباتها ، يعلن : « حياتى لاتهم . ولكن زمن الشاوية هو الأهم » (ص 128) . وهكذا ، من الاستعداد لدفع هذه « الحياة التى

لا تهم » ، تبدأ أرض الشاوية الدخول فى تاريخها الاستثنائى الذى يقطع تاريخها المطرد ، وتبدأ « تغييرات » على الشاوى ، ورفاقه ، التى تحلّ علاقات جديدةً محل علاقات تبدو أزلية فى ثباتها ورسوخها ، وهكذا - أيضا - يبدأ « زمن الشاوية يلتهب وقفاطينه تحترق » (ص 125) ثم يبدأ « زمن الشاوية يزداد لهبا » (ص 128) . لكن الأرض التى وهبت على الشاوى اسمه وحياته سوف تستردهما منه ، وسوف تسترجعه حينما تُلقى فوقها ، تحت الأمطار التى لا حدّ لسطوتها ، جثته الباردة الممزقة بالطعنات ، ويموت على الشاوى « قتل زمن الشاوية » الاستثنائى ، لتدخل « الشاوية عهود السِّيْبَة من جديد » (ص 133) . « زمن الشاوية » وإذن ، هو زمن على الشاوى المسيَّج بالحلم وبالمعرفة وبالطموح وبالسعى إلى التغيير ، وخارج هذا الزمن ، العابر الاستثنائى ، تتردد علاقات كثيرة تشير إلى أزمنه متكثرة ، ولكنها - فى تشابهها - تمثل زمناً واحداً ، متناسلاً ، ممتداً . « الشيخ الهَيْطى » فى كُنَّاشه (مخطوطته ؟) « زمن الشاوية » يحكى عن « زمن الشاوية الأول » (انظر ص 68) . ثم يشير ، بعد مقتل الشاوى ، فى الكُنَّاش نفسه ، إلى ملامح أخرى لزمن آخر يسميه « زمن الشاوية الثانى » (انظر ص - 142) ، ويسوق عن هذا الزمن ما يشبه مرثية (تشبه مرثية « إيبور » ، الحكيم المصرى القديم ، لزمنه) تتوقف أمام ملامح العالم فى هذا الزمن : المجاعة ، والقهر، والتصنّت ، والقتل والحرق والسلب ، والدجل ، والرشوة ، والمكوس ، والدم المراق ، وضياع القيم والأخلاقيات ، وفرض رأى واحد من قبل سلطة لا تقدم شيئا سوى الوعود الكاذبة .. إلخ . ولكن هذه الملامح ، فى هذا «الزمن الثانى»

– الذى يقترن بعهد « المنْصَرى » ، قاتل على الشاوى وورثه – ليست سوى إستكمالٍ لملامح الزمن السابق على بزوغ على الشاوى ، والتى دفعته – بعيداً – إلى البحث عن زمنه الاستثنائى الخاص .

- 5 -

خلال رصد التقاطع بين الزمن الاستثنائى والزمن الراكد الممتد ، تتحرك الراوية بحرّية واسعة . تتمثل الراوية – من ناحية – لغة المؤرخين القدامى وتضعها فى أفق جديد ؛ وتستخدم الراوية – من ناحية ثانية – علاقات الاسترجاع والاستباق لتعبر الأزمنة المتعددة ؛ وتعتمد الرواية – من ناحية ثالثة – طرائق متباينة فى رصد أجزاء الزمن ، ينتمى بعضها إلى تحديدات فضفاضة تحيل إلى « زمن الطبيعة » الفلكى ، الموسيقىّ الموزون ، القائم على استخدام ثوابت خالدة ، مثل تعاقب الليل والنهار وتوالى الفصول ، وينتمى بعضها الآخر إلى مفاهيم مجردة ، « مدينية » تقريباً ، تنحو فى تحديد وحدات الزمن منحى تجريدياً ؛ وتنطلق الراوية – مع كل هذه النواحى – من اهتمام بوضع تجربتها ، كلها ، فى سياق زمن مرجع مرتبط بسنوات بعينها ، فى العقود الأخيرة من القرن الثامن عشر .



يقترب رصد مرور الزمن ، فى الراوية ، من أن يكون حلماً بصياغة نوع من « التأريخ » جديد . وفضلاً عن « كُنّاش » « زمن الشاوية » الذى يتقمص فيه الشيخ الهبطى طرائق التأريخ القديمة المتعارفة ، تتمثل لغة الراوى – فى مساحات كثيرة بالراوية – لغة المؤرخين العرب القدامى ، بما قد تتضمنه عباراتهم من تعليقات ، تنطلق من أحكام قيمية ، تنهى حديثهم

عن الحوداث والكوارث بوجه خاص : « وفى تلك الأيام مرض الناس بسعال كثير ، فأحصى من مات فى هذه المسغبة عدد هائل لم يستطع أحد أن يضبطه ، تلته ريح عاتية جنوبية هبت عظيمة (...) والعياذ بالله » (ص 139 ، والتشديد لنا) . كما تنحو لغة الراوى ، فى هذا السياق نفسه ، إلى تمثل لغة « الحوليات » التاريخية ، التى ترصد مرور الزمن رصداً أقرب إلى الحياد ، وتتوقف عند المفصلى أو المهمّ من الوقائع وتسقط ما عداها من وقائع أقل أهمية « وفى تلك السنة حبس المطر فعطش الزرع النابت ، وبلغ سوم القمح أربع أواقى [كذا] قديمة للمد » (ص 145) . ويتصل بهذا ، اعتماد الراوى منطق « أيام العرب » القديمة ، للإشارة إلى بعض الفترات الزمنية بالاتكاء على بعض الوقائع اللافتة فى تلك الفترات : « فى السنة التى سافر فيها أحمد كان الطاهر الشاوى قد بلغ الحادية عشرة من عمره » (ص 91) .

يتدعم هذا النزوع « التأريخى » بكون السرد يطل على عالم الرواية من موقع متعال على كل أزمنتها ، ويتحرك بين دوائر هذا العالم من أكثر من منظور . لا يرتبط هذا الموقع ، فحسب ، بما بعد انتهاء آخر واقعة من وقائع الرواية ، بل يمتد إلى « زمن المؤلف » نفسه ؛ إذ يلوح زمن هذا المؤلف فى عبارة تناقش عمل المؤرخين ، بعد قرنين من الزمن المرجع فى الرواية : «سيأتى المؤرخون بعد قرنين من الزمان ، ليلتقطوا هذه الهرولات ، ويضعوها بعناية فى مركز فاخر للتحف الوطنية (...) المؤلف » (ص 140) ، وقريب من هذا ما نلاحظة فى صوت الراوى إذ يتحدث ، من منظور المهمشين لا السلاطين : « وسيموت السلطان تلو السلطان وفى نفسه غصة قاتلة من الشاوية » (ص 21) .

هذا النزوع إلى تمثل «التأريخ» القديم فى « تأريخ » جديد ، بهذه القفزات الزمنية الواسعة ، يستدعى استخدام علاقات الاسترجاع والاستباق الزمنية على نطاق رحب ، فتنتشر علاقات الاستباق فى الرواية انتشاراً لافتا : « بعصاه التى سيهش بها على أحلامه « (ص7) ، « كما سيخبر المزمزية » (ص12) ، « سيصطادونه فى العراصى » (ص13) ، سيجده بفاس » . (ص 14) ، «سيأخذون كل زمنهم» (ص16) ، « سيذوقان محله » (104) ، «سيكون هو المرجع »(ص 132)، « ولكنها ستتقد » (ص 159) . كما توازى هذه الحركة ، من الزمن الحاضر الزمن المحتمل ، حركة أخرى إلى الأزمنة الماضية خلال استعادات متنوعة يتم توظيفها خلال نزوع «التأريخ» الذى أشرنا إليه ، أو خلال نزوع آخر ، يتمثل بعداً «تسجيليا» ما ، يتقمصه الشيخ الهبطى فى كناش « زمن الشاوية » ، أو خلال محاولة التجسيد الاختزالى لعالم شخصية من الشخصيات : « تعرف المزمزية أن أمها قد تزوجت فى مثل سنها الآن (..) كثيراً ما جلست تحفر فى ذاكرتها عن صورة أمها التى ماتت وتركتها فى الثامنة من عمرها (..) تستذكر أمها وكيف كانت تقود الحياة مع أبيها » (ص10) .

رصد هذا العالم ، الراهن والمستعاد و المفتوح على أفق الزمن المحتمل ، يقترن بصيغ متنوعة ، أيضا ، للتعبير عن مرور الوحدات الزمنية المجزّأة ، وهى صيغ تعكس تصورات وإنتماءات قائمة فى هذا العالم ، بعلاقاته التى تنتمى - كما أشرنا - إلى حقب تاريخية وأنماط اجتماعية متباينة . على مستوى ، يستند السرد فى التعبير عن وحدات الزمن إلى منحى « قبل

مـدينى » ، بعـيـد عن التـحـديدات المجـردة قـائم على حضـور الطبـيـعـة ومـفـرداتهـا (وإن كـانت هذه الوحـدات – فى جـانب منهـا – تبـدو مـرتبطة بمواقيت الصلوات الإسلاميـة) : « توقـف طوال الظهيرة والعـصر لانفلات الحرارة » (ص 14) ، «معركة الفجر» (ص 31)، «يعود بأغنامه كل عشية» (ص 34) « فى الصباح ، وإلى حدود الظهـيرة ، فـترة النظر فى شؤون الشاوية وأهلها ، وما بين الظهيرة وساعة العصر للقيلولة ، أما ما تبقى من ساعات إلى حدود الغروب فهو للاستقبال و المقاضاة ..» (ص 61) .

وعلى مـسـتـوى آخر ، تسـتـخـدم الرواية « زمن المدينة » التى انفـصل عالمها عن الطبيعة ، ويـقترن هذا الاستـخدام – غالباً – بلغة الراوى المرتبطة بكل مدينة من المدينتـين اللتـين ارتحل إليـهـمـا على الشـاوى . يصـل على الشاوى إلى « فـاس » ، بعد مسيرة أربعة وعشرين يـومـاً ، فيـقول الراوى : « يصل فاس ، أخيراً » ، ثم يضيف : « كانت الساعة مساء ، الخامسة » (ص 39) . وسـوف يقـول الراوى ، فى رصـده حـركـة الشـاوى داخل هذه المدينة ، فيما بعد : « وينام قليلاً ، حوالى نصف ساعة » (ص 43) .

لكن الشـاوى ، إذ ينتـقل إلى المدينة ، لا ينفصل تماماً عن عالمه وقـيـمه لينغـمس فى عـالمها ويتـبنّى قـيـمهـا (فـضـلاً عن أن قـيم المدينة العـربـيـة ، عـمـومـا ، لـيـست قـيـمـاً مـدينيـة خـالصـة ؛ إذ تـقـوم هذه المدينة – حتى الآن ، وليس فى الزمن المرجح داخل الرواية فـحـسب – على مـا يـمكن تسـمـيـتـه «متـصل مـدينى قـبل مـدينى ») . ومن هنا ، نواجه فى سـرد الراوية الذى يوازى فيـه الراوى عليا الشـاوى ؛ تلك التداخلات بين زمنين ، مدينى وقبل مدينى ، فى الحيز الواحد . وفى مدينة فـاس نفسـها ، سوف يـقول الراوى إن

« على » الشاوى كان «يستفيق فجراً (...) ثم يعود للنوم من جديد حتى وقت الضحى » (ص 43) . وسوف يمتد هذا الزمن المرتبط بعالم ما قبل المدينة إلى مدينة « باريس » نفسها : « ومع كل زمن من أزمنة النهار المقسومة بين الضحى والظهيرة وساعات الغروب الطويلة تتشكّل ألوان خاصة من انعكاسات لون النحاس » (ص 103) .

مع هذه الحركة المتنوعة فى التعامل مع الزمن ، يظل للزمن المرجع حضور أساسى فى (زمن الشاوية) . تنصّ الرواية على هذا الزمن المرجع ، وترصد مرور سنواته المحدودة ، خلال إشارات شتى تتعدد بتعدد الزاويا التى ينطلق منه السرد ، فخاتم السلطان على « ظهائر التعيين » موقع « فى يوم الأحد من أكتوبر [كذا] سنة 1768 م » (ص54) ، ونص تعيين كل من «الشيخ الهَبْطى» و«المسما المنصرى» ينتهى بالسنة نفسها(ص 58) ، وتقرير المنصرى المرفوع إلى «السيد القائد على» يحمل أرقام 1779/44 م (ص 80) ، ورسالة القائد إلى السلطان موقعة بتاريخ 1784م (ص 89) ، و« الدورية التنظيمية » المقدمة من قائد الشاوية إلى كل الشيوخ ترتبط بتاريخ 1785 (ص 90) ، وعلى الشاوى يقول لزوجه إنه سوف يذهب إلى باريس « فى الربيع القادم من سنة 1789 » (ص 93) . وينتهى الزمن المرجع فى الرواية إلى سنة 1791 م (ص 118) ثم إلى سنة 1794 م (ص 120) ، مرتبطا - أيضا - بدورتين تنظيميتين موجهتين من «القائد » على الشاوى إلى « كل الشيوخ والمقدميين » (وطبعا يضاف إلى السنة الأخيرة تلك الفترة غير المحددة التى يقطعها عهد « المنصرى ») .

حضور سنوات الزمن المرجع ، بأرقامها المحدودة ، فى هذه الصيغ المتنوعة التى تتخذ طابعاً توثيقياً ، لا ينفصل عن رصد مرور هذه السنوات خلال أقسام الرواية المتنامية ، ولا عن بناء الرواية الذى ينهض على التراكب وتعدد الأصوات (بما فى ذلك صوت « الوثيقة » وصوت « البَرّاح » - المنادى) ، فضلاً عن نهوضه على تعدد مستويات لغة السرد ، بما يعكس تعدد الميراث التاريخى و الثقافى الى تتمثله هذه اللغة ، وتعبر عنه ، وتعبر به ، فى آن .

- 6 -

هذه الرؤية الزمنية ، القائمة على هذا التنوع ، والتى تعكس تراكب العالم وتداخل قطاعاته ، تنهض - أيضا - على ما يوازيها فى تقسيم بناء الرواية ، وفى لغتها .

يتضمن بناء الرواية عناوينَ مفصّلة لكل قسم من الأقسام الخمسة ، ومفتتحاتٍ لكل قسم ترتبط بأقوال تراثية (لابن حنبل ، والإمام الغزالى ، والمسعودى » ، وعبارات تنتمى إلى الرواية أو الشخصيات (على الشاوى ، الشيخ الهبطى ، الهداوى ، المنصرى) (انظر الراوية صفحات 5 ، 47 ، 98 ، 113 ، 135) . ومثل هذه العبارات تقوم ، هنا ، بوظيفة شبيهة بوظيفة « الكورس » فى المسرح الإغريقى القديم ، من حيث السعى إلى إجمال الأحداث ، أو التعليق عليها ، أو استخلاص الحكمة منها .

وبجانب هذه المفتتحات ، تتضمن أقسام الرواية عناوين فرعية ، تفصيلية (يتضمنها الفهرس تحت عنوان « كشف بمخابئ الحكاية ») تشير إلى انتقالات السرد ؛ من صوت الراوى (« قفزت الحكاية إلى ذهنه » ،

«في تلك الأيام » ، « في تلك الأيام الموالية » ، مثلا) ، إلى أصوات الشخصيات إذ تتحدث أو تتحول إلى رواة ، في لعبة تبادل الأدوار بينها وبين الراوي (« قال السلطان » ، « قال على الشاوي » ، « قال الشيخ الهبطي » ... إلخ) كما تشير هذه العناين الفرعية ، أيضا ، إلى تراكب النصوص داخل قسم ، وإلى انتماءاتها لمجالات مختلفة (نصوص تعيين ، خطبة تملّك ، ورسائل ، تقارير ، مشاهد ، دورات تنظيمية) أو تومىء إلى انتقالات بين العوالم الداخلية والخارجية للشخصيات (« وبصوته اللامرئى يتذكر » ، و « من تأملات على الشاوي .. » - ثم « قال الشيخ الهبطي في كناش زمن الشاوية ») . ومثل هذه العناوين الفرعية ، التي تنطلق من نزوع توضيحي ، شارح (لاحظ عنوان الفهرس : « كشف بمخابىء الحكاية ») ، تعمل - أيضاً - على تنظيم المواد التي تتحرك بينها النصوص ، والتي تحيل إلى تمثلات متنوعة ، تنتمي إلى قوس زمني ، تاريخي ، رحب ، وإلى ثقافات متباينة .

فمن تمثّل العبارات التراثية التي تنتمي إلى الكتابة العربية في العصور الوسيطة ، تحت العنوان الفرعي « الشيخ الهبطي يحكي عن المجاعة الكبرى» :
« شهد بها [بالمجاعة] الفقية العالم العلامة . النزية ديباجة الدنيا ، وتاج المكانة العليا ، الماجد الأنجد، الفاصل الأسعد الشيخ الهبطي» (ص 156) ، إلى تمثل عبارة شهيرة لأبي بكر الصديق ، قبيل توليته الخلافة تحت العنوان الفرعي « رسالة الشيخ الهبطي إلى شيخ أولاد بوزيري : « أيها الناس ، إن أحسنت فأعينوني ، وإن صدفت فقوموني » (ص 119) ، وأيضا إلى تمثل عبارة أخرى شهيرة تضمنتها خطبة الرسول [صلعم] عند دخوله مكة

التى كان قد طرد منها ، وتتكرر مرتين بالرواية ، مرة فى مفتتح القسم الأخير ومرة تحت العنوان الفرعى « صاح المنصرى » : « ... ومن دخل دار المخزن فهو آمن» (انظر الراوية ص 135 وص 145) ، إلى تمثل بعض أبيات الشعر الجاهلى «كان المسا كما لو أناخ بكلا كله على شعاع الضوء » (ص 100 - وهى عبارة تتمثل بيت امرىء القيس عن الليل : « فقلت له لما تمطى بصلبه : وأردف أعجازاً وناء بكلكل ») ، إلى تمثل جزئية من قصة يوسف الصديق (« السنوات السبع العجاف » - انظر الرواية ص 80) ، إلى تمثل عبارات أخرى ، تنتمى إلى ثقافة أخرى وتاريخ آخر ، مثل استعادة عبارة « هاملت » الشهيرة فى قول على الشاوى لنفسه : « إنى أفكر أن أكون أولا أكون » (ص119) ، أو ترديد صورة المرأة التى تغزل بالنهار ثم تفكّ ما غزلته بالليل (انظر الرواية صفحات 109 ، 110 ، 115 . وهى صورة مرتبطة بشخصية بنيلوب فى «الأوديسا ») .

وهذه التمثلات ، لموروث يمتد فى تواريخ مختلفة وثقافات مختلفة ، تبدو جزءاً من سعى إلى جعل « زمن الشاوية » يستوعب زمناً أشمل ، وإلى جعل تاريخها وتجربتها يمتدان إلى تواريخ وتجارب أرحب ، وكأن حلم الشاوى ، بمجاوزة هذا الزمن وهذه التجربة وهذا التاريخ ، حلم يتخطى حدوده القريبة إلى حدود أبعد .

- 7 -

أتى على الشاوى من المجهول وإلى المجهول عاد ، وفى رحلته ، بين هذين المجهولين ، تحول من « سارح يتيم إلى قائد عائلته هى كل أحياء وأموات الشاوية » (ص 100) ، ومن « راعى الأغنام إلى راعى أهل

وزمن الشاوية » (ص 124) . حاول الشاوى ، فى هذه الرحلة ، خلال هذا التحول ، أن يضخّ الدم فى شرايين كادت تجفّ وتتيبّس ، وسعى إلى أن يتحدّ بـ « أبطال » لم يبق منهم سوى السير العطرة : (عنترة بن شداد ، أبو زيد الهلالى ، حمزة البهلوان . انظر الرواية ص 18 وص 44) . أدرك ، مضطراً ، لعبة السياسة التى جعلته - بتعبيره - « يسير بخطوات ليست له» (انظر ص 66) ، بعد أن وُلد ثلاث مرات : أولاً ، فى الغابة التى نسيه فيها قتلة أبيه وأمه وإخوته . وثانياً ، فى فاس التى سجنته ثم بهرته ثم رفعته . وثالثاً ، فى باريس التى حيرته وسلبته ابنه وجعلته « يلبس قفطان الشاوية الجميل فوق فرجية المنفى والاغتراب والتمزق » (ص 147) .

دورة كاملة قطعها الشاوى بين ولادته - ولاداته ؟ ! - وموته ، فى مدار من زمن / تاريخ دائرى ، سابق ولاحق ، ينتهى ليبدأ ، ويبدأ لينتهى ، من جديد . بزغ على الشاوى ، من مجهوله ، ليسائل تاريخه وتاريخ الشاوية ، وينفيهما ، وإن مؤقتا . وغاب على الشاوى ، فى مجهوله ، ليعود تاريخ الشاوية إلى علاقاته التى تكرر نفسها ، مرة أخرى .

- 8 -

بموت على الشاوى ، فى القسم الرابع من أقسام الرواية وبغياب «تاريخه / زمنه » الاستثنائى العابر ، الذى بزغ ثم اختفى ، يحل - فى القسم الخامس والأخير - « الزمن / التاريخ » الأول / الثالث للشاوية ، المتصل ، المتكرر ، المقيم . وبختام هذا القسم الأخير تنتهى الرواية إلى نهاية مفتوحة على « المشهد القادم ، فى زمن محتمل ، يبدو خارج كل

أزمنة / تواريخ هذه الراوية ، الاعتيادية ، والاستثنائية ، العابرة والمقيمة ، على حد سواء .

تفتح الراوية ، فى هذه النهاية ، نوافذ التساؤل عما يخفيه الزمن المحتمل ، الخارج عن أزمنة تاريخها الذى مر وانقضى ، وتاريخها الذى مر ولم ينقض بعد . وتعلق الرواية الإجابة عن هذا التساؤل ، حول ما يمكن أن يحدث فيما « سوف يكون » ، لا على فرد واحد ، ولا على جماعة واحدة ، بل على « العواصف » « وحدها » :

« فمن يخمن منهم بالمشهد القادم ؟

وحدها العواصف ».

وكأن الراوية ، بهذا ، لا تشير إلى ما يمكن أن تحمله الإجابة من إمكانات المفاجأة ، أو الغضب ، أو التقلّب ، أو الخروج على الإطراد والركود ، فحسب ، بل أيضاً تومىء إلى تلك القدرة العاتية التى قد ينتهى - أمام عصفها - كل شىء ، وقد يولد - تحت عصفها - كل شىء من جديد .

★ شعيب حليفى : (زمن الشاوية) ، إفريقيا الشرق ، البيضاء 1994 .

كيف بى أطمح إلى ترميم الخراب وأنا الطلل ؟

عن السؤال فى نصوص مغربية معاصرة »

سلوى بكر

يبدو السؤال الفلسفى ، كأنه الهدف المضمر فى بعض من الكتابات الإبداعية المغربية المعاصرة ، فهو يشكل واحداً من أهم ملامحها الفنية ، عبر رصده لعلامات الاستفهام عن الحياة ، الحب ، الموت ، والعلاقة بالكون والآخر ، تبدو محاولات الاستفهام ، وكأنها الدعامات الاساسية لبنية السرد ، بل ويبدو الهيكل العام للعديد من الأعمال الإبداعية ،

وكأنه منبعث من رحم السؤال الفلسفى ، وحجّة راسخة لوجوده واستمراره على مدى هذه النصوص .

وربما كانت الأنا الساردة ، هى المنهجية السادرة فى الكشف عن أغوار هذه الأعمال ، وخط خرائط دروبها ، فهى تستنطق سؤالها ، تستنهضه من خلال علاقتها كأنا هاجسة ، متوجسة ، بالمحيط الجغرافى ، الإنسانى والذى يتبدى فى كثير من الحالات ، كخلفية / فلك ، يدور حول الذات ويكرس توحدها المتساءل / المعذب ، عن الوجود الانسانى وصيرورته .

وتبدو ملامح الوطن الخريطة ، فى ضربات حادة ، قوية الحضور والتجسد على اللوحة المُشكلة لهذا الإبداع ، فحضور الوطن المغربى ، ذلك البلد المتوحد فى أقصى القارة الافريقية ، فى كتابات مبدعية ، ربما لا يضاهيه حضور مماثل فى ألنص الابداعى العربى الآخر بل ويبدو السؤال الجغرافى / الاثنى لخريطة الأرض وكأنه المعين / المنبع للسؤال الفلسفى فى هذا النص ، فالمغرب المنفتح على مدى المحيط الشاسع غرباً ، والذى تسمى ذات زمن ببحر الظلمات ، وهو البلد الذى يبدو وكأنه انتزع نفسه انتزاعاً من حصار رمال صحارى القارة اللاهبة ، والمتسائل دوماً عن كينونته وهويته ، المتطلعة حيناً الى ما بعده شمالاً ، حيث الغرب / الجديد ، وحيناً الى البدائية الأفريقية بكل سحرها وصخبها الغامض ، بينما الجذور البربرية العربية تسرى فى كل خلية من خلاياه ، ربما عكس سؤاله الوجودى على السؤال الفلسفى فى الإبداع أيضا فالكينونة / الوجود ، هو هاجس . لا يغيب عن عالم العديد من النصوص الإبداعية المغربية وتبدو العقلانية الرشدية ، كأنها حاضرة أبداً فى كثير من النصوص ، فالعقل وسؤاله ، لا يتوارى مهما تعالى الحس ، والملموس داخل النص ، ومهما طغى واستبد بعوالمه ، وكأن ذلك الحضور الدائم لمنهج العقل داخل النص ، هو بمثابة إعلان عن ديمومة تقاليد فكرية عريقة ، ما زالت تسرى فى مسارات الروح بعد تسرّب فردوس حضارى مفقود فى بلاد الأندلس الضائعة .

وتبدو المدينة المغربية ، البحر المغربى ، البيت المغربى ، وتفاصيل الحياة الكثيرة العاجة بطقسية فريدة ، وكأنها الملهمة الموحية للسؤال الفلسفى فى النص الإبداعى المغربى فطنجة ، ومراكش ، وفاس ، وتطوان ، والدار البيضاء ، وغيرها من المدن المغربية ، تؤكد حضورها على خرطية الابداع ،

وتمنحه خصوصية التخلق والتشكل وكأنه لا يكون إلا بها ، ويبقى البحر خلفية صاخبة سحرية لعوالم النص ، وفضاء بانورامى دائم تظهر معه الشخوص ، وتغيب عبر متاهاته اللامتناهية .

فإذا كان السؤال الفلسفى هو الهاجس ، فإن ضمير المتكلم ، المتشبث بالسرد ، لن يكون صدفة فى معظم النصوص ، فهذا الضمير لا يمسك بناصية السرد ليوجهه ويقوده باتجاه السؤال الفلسفى بين الحين والحين فقط بل يصبح لاعباً لأدوار أخرى عديدة من خلال اقترابه أو ابتعاده عن نسيج هذا السرد ، بالأحرى من خلال دخوله وخروجه المسرحى ، ليلعب دور الكورس الأرسطى حيناً ، ودور البطل المأساوى حيناً أخر ، فالأنا لا تتوحد إلا مع ذاتها ، وهى المتجرعة دوماً لعذابات سؤالها الحاضر دوماً ، حتى فى أشد لحظات اندماجها حميمية داخل النص الاجتماعى ، والنص الإنسانى .

وفى رواية مغارات لعز الدين التازى ، يتم البحث داخل مغارات الفلسفة ، ليكتشف الكاتب على لسان ابن ضربنان الشرياقى :

« إن البحر هو بحر الكتابة ، وأن الحديد ساعة يفل ويلين هو الوصول إلى المعنى ، وإن الإبرة التى تخيط ما تفتق من أحلام ووقائع ، وحتى وإن أردت ألا تدركك حرفة الكتابة ، فأنت الخياط وأنت الحداد وأنت صائد أسماك المعانى فى بحار هذا العالم ، وها أنا أدعك وأنت لا تدع نفسك ، وها أنا أحل عنك وأنت لا تحل عنى ولكل شئ أجل » .

ولكن مغارة الشرياقى ، تقود الأنا التائهة بالسؤال الى مغارات أكثر عمقاً وإبهاماً ، فزمن المسرة المشتهى لا يمكن الإمساك به أبداً ، ومونولوج الذات ، والممتد إلى الصاحب ، لا ينتهى ، لأنه فى الحقيقة خطاب الأعماق الداخلية فى مرآة الروح ، حيث البحث عن الكينونة فى مغاراتها السرية الغامضة .

« قلت لى سوف تخرج من جسدك حتى تراه أمامك ، نحيلاً متعظماً عليه ندوب وآثار جروح قديمة ، ثم ترفعه نحو الشمس حتى يتطهر لكنى خفت عليك أن تسقط فى شرك تلك الأسئلة القديمة فتحرقك محارق المهاوى ، وتعود محطم الأعصاب أكثر شرهاً للخمر والتدخين وأنا أردت أن أغير طريقك وأهديك زمناً للمسرة ولكن هرقل المنتشى بانتصاراته العظيمة فى كافة أرجاء العالم القديم ، تهزمه طنجة ، وتستعصى عليه ، فطنجة المعذبة بالسؤال ، وملهمة السؤال سوف تحوله إلى بطل مأساة ، له ملامح سيزيف المعُذب دوماً ، وسوف تضيعه فى مغاراتها السرية ، حيث تجوس بها الكتابة وتضيع فى دوائر متاهاتها اللامتناهية أبداً فها هو محمد برادة فى روايته الضوء الهارب ، يستعى طنجة كضرورة لا فكاك منها لسؤال الجسد والروح ، فعواصف الجسد ، تهب فجأة وبلا استئذان لتداهم الروح ، مثلما تهب عواصف البحر المحيط ، لتضرب الشطآن ، بكل صخب وعنف أمواجها العاتية ، وصاحب العيشوبى بطل الرواية ، يعلن بعد أن يروى قصته مع الفتاة المنتحرة والمصابة بمرض الزين ، أنه لا يستمر فى الحياة « إلا لأننى أحشو رأسى بأفكار وأوهام وخيالات تسعفنى على تحمل السفالة والرعب ، وعلى درء حلاوة الانتصار ، ولكن ليس هذا هو السؤال ... وهل هناك أصلا سؤال .

أما العيشونى نفسه ، فيضيع منه سؤال صديقه فى مغارات طنجة إذ يقول :

« انظر الى صفحة الماء الممتدة فوق بحر البوغاز ، وانظر إلى تلك التلال التى تتوزع أحياء طنجة ، وإلى الناس والأشجار ، والمطاعم والبارات والمساجد والمآذن ، وأرتال الشباب ، بتلاوين الفسيفساء ، وإلى جماعات السواح بوجوهم الممتلئة ، وبشاشتهم المتشبتة فى بلاهة على سحناتهم

النظيفة اللامعة ، كأنها خرجت للتو من غسالات كهربائية ، انظر إلى كل ما تصادقه العين ، واسال كيف نستطيع أن نتواجد بعمق داخل كل ذلك ؟ كيف نعيش مستبطنين كل لحظة ، وكل حدث ، ونذوب فى كل ما تلامسه الحواس أو يخايله العقل ، فى موضع آخر من الرواية ، يدب قلم الكاتب بسؤال الحياة ، وهو السؤال الذى لا يجد له إجابة أبداً ، وتتوقد الروح بشعلة ألغازه أبداً إذ يقول :

« هل كان بالإمكان أن تجرى حياتى وفق مسار آخر ؟ لا أستبعد ذلك ، لكن ماذا يجدى أن تكون على غير ما هى عليه ؟ وأن يكون العالم أيضا على شكل آخر ؟ هل كان سينعدم من يشغف بالحقيقة ، بالفن ، بالجرى وراء ما يتوهم إنه جوهر الأشياء ؟ » .

«استغرقت رحلتى أمداً طويلا وأنا أبحث عن أسرار الكينونة والغياب ، عن الكيمياء التى تضفى الشفافية على ما نعايشه كل يوم . حيرتى تزداد ومعها تتراكم الأسئلة » .

للوهلة الأولى ، تبدو كتابات عبد القادر الشاوى ، وكأنها مفتونة بالذات ، مسحورة بعنفوان الروح ، فمنذ روايته الأولى كان وأخواتها سنة 1986 ، والشاوى يشكل بقلمه فصولا من سيرته الذاتية ، دون تبويب زمنى تراتبى ، وكأن سؤال : من أى زمن تبدأ الكتابة ، هو سؤال طويل يمتدد على مدى أعماله .

لكن الشاوى الذى عاش حياة خاصة ، حيث العمر المسروق ، واليفاعة الجميلة المهدرة على مدى خمسة عشر عاما داخل أقبية السجون ، يصبح هو الراوى البطل، والذات الشاهدة من خلال أعماله ، على الزمن المستلب من

حياة أمة بكاملها ، فالسيرة فى هذه الأعمال ، ليست هى سيرة الأنا المتسائلة ، بقدر ما هى سيرة الزمن ، عند محطة من محطات تاريخ الوطن ، وضفيرة السرد الروائى ، محبوكة من تداخل الذاتى والموضوعى على مدى أعماله كلها ، ومن هنا ينسحب سؤاله الفلسفى بالراوية ، إلى ما هو أبعد من الذات ، وأضلاعها المحدودة .

وخصوصية سؤال الشاوى ، رغم جدليتها الخاصة العامة ، تتأتى من أنها لا تضيع فى الواقعى ، الآنى ، المعاش ، ولا تسجن داخل هذا الثالوث ، الذى طالما تقدس زمنا طويلا فى كتابات روائية أخرى فى الأدب العربى ، فداخل مغارات الروح ، يظل السؤال الإنسانى هو الأعنف ، والأحدّ ، ولا يضيع فى ضباب الكلمات الكبرى عن الحرية والعدالة و الديمقراطية .

فى « باب تازة » ينفلت السؤال الإنسانى بهواجسه إذا يقول :

« يأتى الصباح ثقيلا ، فانصرف دائماً إلى المكتب ، يكون اختلاطى بعناصر النهار كلها ، علاقات وضوضاء وتناقضات ، من باب ارتمائى فى الفوضى ، كيف يكتب الأخرون فى فوضى أيامهم ؟ متى تعودوا على القهر ؟ كيف صاروا أذلة الزمن ؟ كيف بى أطمح إلى ترميم الخراب وأنا الطلل ؟ كيف أجمع بين الكتابة والندب ؟ . تلك حقيقتى حين أدرك فى يأس تام ، إن جميع الحقائق تلاشت فى زمنى . لا أغبط الآخرين إلا على بياض حقائهم هم قانتون ، يتامى ، وأنا منزعج من نفسى الملذوعة . هل كنت واهماً أن الراوية متى انطلقت سارت فى دربها مستجمعة وقائعا ، وشخوصها ، حابكة رموزها ودلالاتها ، ململمة شذرات التكون ؟ ، هل كنت من اللهو عن شؤونى الخفية فى غفلة تامة ؟ أسمع صراخ الصغيرة غادة يقول عنى :

لست تدرى . لكننى أفهم شيئا واحداً يؤرقنى حين لا أجد حيلة تسعفنى على فهمه ، أعنى : حتى وأنا أكتب هذه الأوراق البيضاء كيف أسيطر على صمتها ؟ . ولو شئت الاستطراد لقلت : أسيطر عليها ، فهل أمتعها ، عفوا ، بالقدرة على التحرر منى ؟

لكن تقصى الذات عن الذات بالسؤال ، لا يفضى فى النهاية إلى اجابات شافية ، فايكاروس المحلق بعيداً فى الفضاء ، سرعان ما يحترق بعذاباته القديمة المتراكمة عبر أزمنة القمع والقهر والاعتقال الطويل ، والمعاناه المستمرة المتجسدة وطناً معاشاً هى التى تدفع بالسارد ، فى هذه الرواية / السيرة / المذكرات / اليوميات ، إلى أن ينهى سطورها نهاية ديكارتية النزعة فالبطل ، الراوى ، عندما يعود إلى مقر جريدته أخيراً ، يكتشف مدى سيزيفيته إذ يقول :

« وشعرت تدريجياً أننى أبحث عن وهم سرابى ، تلازمنى أطيافه الهاربة كلما توغلت فى دروب التقصى » .

« قلت : ربما » .

فى الخبز الحافى لمحمد شكرى ، يمسرح الراوى سيرته الذاتية المشكلة للنص ببرولوج افتتاحى ، وكأنه يخاطب جمهوراً أمامه ، بينما هو يقف على خشبة المسرح ويقول :

صباح الخير أيها الليليون
صباح الخير أيها النهاريون
صباح الخير يا طنجة المنغرسة فى زمن زئبقى .

ثم يواصل مشهده الافتتاحى ، وكأنه يقدم مشهد داخل المشهد ، ضمن

مسرح داخل المسرح فيقول :

« ها أنا أعود لأجوس كالسائر نائماً ، عبر الأزقة والذكريات ، عبر ما خططته عن حياتى الماضية الحاضرة .. كلمات واستيهامات وندوب لا يلئمها القول .

وعبر هذه الافتتاحية الأولى ، وسؤالها عن جروح الروح التى لا تلتئم أبداً ، وندبات الحياة الغائرة فيها ، يقودنا الممثل الأول - نحن المشاهدون إلى فصول مسرحيته فصلا فصلا ، حيث يعتلى بنا قمم ، ويوصلنا لذروات ، فنحزن ونبكى ونفرح ، فنتطهر ، ونتأمل .

فكل هذا الحزن ، كل هذا الفرح ، كل هذا الألم ، كل هذه القسوة ، هى أسئلة الخبز الحافى ، التى توشم الروح بوشمها الغائر فى العذابات الإنسانية أبداً .

إن الراوى يمسرح الحياة عبر السيرة الذاتية ، وأسئلته الفلسفية كامنة فى الفعل الحياتى ذاته بعد أن تجرّد من كل لفائف الزيف القيمى المفروض قهراً ، لذلك فأسئلته لا تعرف أوراق التوت ، وتحطم أحزمة العفة التافهة ، ومن خلال مسرحة العالم يصبح هو الممثل الأول حيناً ، والممثل الثانوى حيناً أخر ، ويكون الراقص و المنشد والعازف للألحان ، بل ويصير الشاهد الأول أيضا . لم تبرح الأسئلة تتماوج فى بحر السيرة الهادر ، كأمواج طنجة التى يشكل صخبها خلفية المشهد الإنسانى لمدينة غاب المبدع فى مغاراتها جائسا ولا يزال .

وزئبقية الزمن فى هذه المدينة ، تتشكل فى هروب دائم من التوقف ،

عند لحظة من اللحظات ، حيث تتبادل الحياة والموت المواقف طوال الوقت ، في تجربة إنسانية دائبة ، تبدو وكأنها لا تخرج عن حيز التمثيل ، حتى في أشد أوقاتها حرجاً ، حتى والبطل المنفلت دوماً في فعله الإنساني يقهر بالسجن ، فها هو في محبسه المنغلق ، يدخن ويحتسي الشاي ، بينما يفكر قائلا :

« لا شك أننا سنظل نمثل أدوار حياتنا حتى نملّ ماضينا وحاضرنا ، سننتهي إلى صمت أبدي ، سيختفي الواحد إثر الآخر . أتعسنا هو الأخير في الاختفاء » .

وربما أسئلة هذه الراويات جميعاً ، تقود إلى إجابة على سؤال طالما يطرح نفسه بعد قراءة النص المغربي ، وهو السؤال : لماذ لا يبتسم الكتاب المغاربة قليلا ؟ ، ولماذا لا يسخرون بين الحين والحين .

★ هذه قراءة ملتذة لنصوص

مغارات : محمد عز الدين التازي – مطبعة الساحل – 1994

الضوء الهارب : محمد برادة – دار الفنك 1995

باب تازة : عبد القادر الشاوي – دار الموجة 1994

الخبز الحافي : محمد شكري – دار الساقي ؟

المحتـــويات

الموضـــــوع	رقم الصفحة

«تابع» المحتـــويات

الموضـــــوع	رقم الصفحة

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

(رقم الإيداع ١٣٥٠٧ / ٩٧)

(الرقم الدولى I. S. B. N 977 - 235 - 939 -1)

إن الروايات التى ستكون موضوعا للقراءة فى هذا اللقاء ، هى بمثابة مدخل لاستحضار نصوص أخرى فى مصر والمغرب وفى بلدان عربية ثانية وهى جميعها أو معظمها قد لفتت الأنظار بجملة من الخصائص والمكونات والاستيحاءات تُبوئها مكانة متميزة وسط الخطابات الساعية إلى تفكيك أزمة المجتمعات العربية وفهم أوالياتها وتبدلاتها المتسارعة واكتناه ما يحدد سلوكياتها وأخلاقياتها العميقة . لقد كتب الكثير من الدراسات والتحيلات عن تاريخنا ومجتمعاتنا واستعملت مصطلحات ومفهومات وأنساق لتفسير التدهور المتفاقم . لكن مناطق كثيرة من الجسد والوجدان العربيين ظلت مهمشة مهملة ، وهذه الفراغات هى التى تحاول الرواية أن تتسلل إليها لتنطق المسكوت عنه وتستجلى الملتبس الكامن فى الأعماق وتعيد الكلام للمقموع المسروق الصوت .